علیمـة قادري

نظام الرحلة ودلالاتها

« السندباد البحري - عيّنـة »



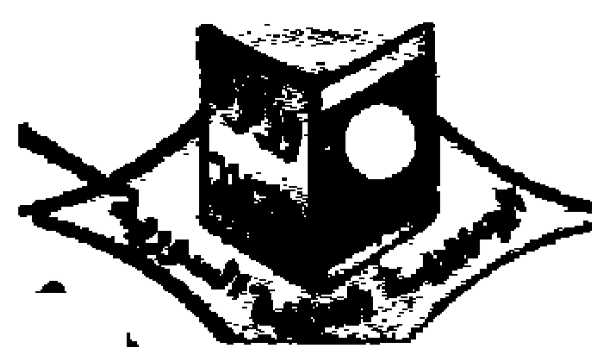
إهـــــداء ٢٠٠٧
مديرية المطبوعات والنشر – وزارة الثقافة
الجمهورية العربية السورية

إهـــــداء ٢٠٠٧
مديرية المطبوعات والنشر – وزارة الثقافة
الجمهورية العربية السورية

عليمة قادري

نظام الرحلة ودلالاتها

«السندباد البحري - عيّنة»



مَنشُورات وزارَة الثّقَافَة
في الجُمهوريّة العَربيّة السّوريّة
دمشق ٢٠٠٦

نظـــام الرحلة ودلالاتها : السندباد البحري — عينة / عليمة قادري .-
دمشق : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٥ .- ٤٨٠ ص ؛ ٢٤ سم .-

١- ٣٩٨,٢ ق ا د ن ٢- العنوان ٣- قادري
مكتبة الأسد

المقدمة

يهدف هذا البحث إلى دراسة نص من النصوص السردية القديمة التي بدأ الاهتمام بها تحقيقًا ودراسة ومقارنة منذ أوائل القرن الماضي ألا وهو نص ألف ليلة وليلة. وقد كان اهتمامي بهذا النص قديماً عندما بدأت مطالعته على سبيل الاطلاع والمتعة لا غير، ولم أفكر أن أقوم بدراسته في يوم من الأيام لأنه كان يبدو لي مستعصياً، أو حتى لا يستحق هذه العناية والاهتمام، لأنني كنت أعتقد أنه نص وضع للتسلية فحسب، وبالتالي فإنه وضع للقراءة وليس للبحث.

وأثناء إنجازي لبحث أكاديمي حول نص سردي قديم آخر هو «كليلة ودمنة» لعبد الله بن المقفع وذلك في إطار تحضير شهادة دكتوراه الدرجة الثالثة بجامعة السربون الجديدة (باريس ٣) صادفت الكثير من الدراسات والإشارات التي أقنعتني بقيمة هذا السفْر العظيم. وبعد إنجازي للبحث الذي كنت أعمل عليه بدأت تسحرني طرائق السرد العربي القديم التي أثارت إعجاب الآخرين ولا زالت تمارس فعلها عليهم إلى يومنا هذا وتستقطب الاهتمام.

وكانت عودتي إلى حكايات ألف ليلة وليلة، في هذه المرة واعية، وعن قناعة تكاد تشبه الإيمان أن هذا «السِّفْر» يحتوي على عجائب سردية لم أجدها في غيره من النصوص، لهذا عزمت على الاقتراب أكثر من هذا النص وقصص محتوياته وتفكيك آلياته، والتعرف على أسراره وكشف خباياه.

ولعل من الأسباب الرئيسية التي دفعتني إلى اختيار هذا النص كعيِّنة للدراسة والتحليل هي كما يلي:

- لقد سبق لي الاشتغال على نص سردي عربي قديم، هو «كليلة ودمنة» الذي وضعه عبد الله بن المقفع على ألسنة الحيوان، وأثناء قراءاتي المتكررة لهذا النص حدث لي نوع من الألفة مع النص السردي العربي القديم وقد اكتشفت العناصر الثابتة فيه ودرستها إلى جانب متغيراته، كما استأنست بلغته وطرقه في السرد وأساليبه وقد حدث لي معرفة بشخوصه وأمكنته مما عزز لدي القناعة بأنني داخل بيتي وبين أهلي.

- إن الاشتغال على هذا النوع من النصوص قد مكنني، نسبياً، من التحكم في التحليل السردي وتجريب الأدوات المنهجية والمفاهيم النقدية المتعلقة بالموضوع، وكذا الاطلاع على الدراسات التي أنجزت على نصوص متشابهة مثل الحكايات الشعبية الروسية الديكاميرون لبوكاتشيو والحكاية العجيبة الفرنسية والأساطير اليونانية.

- إن خصوصية نص ألف ليلة وليلة جعلته كنـــزاً لا يفنى ولا تستطيع أية دراسة مهما كان عمقها وصرامتها أن تكشف عن كل أسراره لأنه نص يحاول اختراق الأزمنة والأمكنة والثقافات ويتعالى على الأساليب النقدية الجاهزة ويرفض كل وسائل النقد الرخيص.

وكان تركيزي على نص «السندباد البحري» بصفة خاصة لأنني أعتقد أنه النص الذي يتوفر على أكبر قدر من خصوصيات السرد العربي ويتميز بأسلوبه المحدد وسرده المميز. وهو ما جعل الكثير من المستشرقين، الذين تعلقوا بملاحظة

عابرة قدمها المسعودي تفيد أن هذه الحكاية مستقلة عن سلسلة «ألف ليلة وليلة» قد خصوه بعناية استثنائية.

- محاولة المستشرقين على اختلاف مشاربهم الفكرية واتجاهاتهم الفلسفية أن ينتزعوا هذا الكنـــز من العرب مهما كان الثمن سواء بالادعاء بأنه منقول عن الفرس أو الهند، أو حتى اليونان، مرة، وباعتباره تراثاً إنسانيّاً مشتركاً لا يفخر العرب إلا بمزية تحريره بالعربية. وقد قدم أستاذي الدكتور عبد الملك مرتاض مرافعة صادقة من أجل «عربية» هذا الكنـــز مستدلاً بحجج دامغة عن القرائن العديدة التي تؤكد على أن هذا النص هو نص عربي «قح» ولا ينبغي المزايدة على أصوله العربية.

- إعجابي الكبير بالساردة العظيمة السيدة شهرزاد زوجة الملك شهريار بثقافتها الواسعة من تاريخ وأخبار وأدب وطرقها السحرية في صياغة الأساليب السردية ثم بشجاعتها في مواجهة زوجها الملك والانتصار عليه بالقصة وإبقائها له رهينة طوال ألف ليلة وليلة إلى أن نجحت في تخليصه من عقدته النفسية وأعادت له الثقة بنفسه وبالمرأة. فبقدر ما كانت شجاعة فإنها بالقدر ذاته كانت مربية ومرشدة. ولا تخلو قصصها من عبرة أو موعظة.

- وأخيراً، وهو المهم، كنت أبحث عن نموذج يستطيع أن ينظر إلى القديم بعيون حديثة وأدوات جديدة متجاوزاً الطرح الفلكلوري والنظرة العتيقة والتقديسية للنصوص القديمة مع احترام خصوصيتها وسياقها الحضاري والثقافي.

وفيما يخص بنية البحث، فقد حاولت أن أكون منسجمة مع المنهج الذي أتعامل معه وهو التدرُّج من السطح، أي البنية الظاهرية الشكلية، إلى العمق أي البنية العميقة، ومن الشكلي إلى الوظيفي، وعليه قسمت البحث إلى أربعة فصول هي:

- البنية الشكلية التي تناولت فيها القصة الإطارية والخطاب العجائبي والأفعال الغرائبية.
- البنية الزمكانية - بنية الزمان وبنية المكان والعلاقة بينهما.
- البنية السردية وقد بحثت المكونات الثلاثة السارد، المسرود عليه والمسرود بكل تمظهراته وأساليب تجلّيه.
- البنية العاملية وقد درست فيها طبيعة الشخوص ثم وظيفتهم بما أنهم عوامل في إحداث التحولات السردية، والأفعال والوظائف.

وعلى صعيد المنهج فقد اعتمدت على المنهج السيميائي التحليلي، وإن لم أتخذ منه أداة جاهزة، فقد وظّفت مقولات السيميائيات السردية عند غريماس وأتباعه ولكن لم أركّز على جانبها المنطقي بل على جانبها الإجرائي- التطبيقي. وإن كنت لم أغادر حدود المنهج السيميائي، فقد فتحت لنفسي هامشًا من الحرية في التأويل وذلك لخصوصيات النص المدروس. وقد اعتمدت على الجانب التطبيقي في هذا المنهج أكثر من اهتمامي بالجانب النظري، وفي نفس الوقت حاولت أن أعلم على حدوده وأرسم تضاريسه البارزة.

والنص الذي اعتمدته «عينة» في الدراسة هو حكايات «السندباد البحري» ويتوزع على جزئين من الأجزاء الأربعة لألف ليلة وليلة. فهو يبدأ من الصفحة ٣٩٦ من الجزء الثالث وينتهي في الصفحة ٤٤٦ من الجزء نفسه، وما تبقّى من الحكايات يبدأ من الصفحة ٦ في الجزء الرابع وينتهي في الصفحة ٢٣, من نفس الجزء والنص المعتمد صادر عن منشورات - دار مكتبة الحياة- بيروت، دون ذكر لتاريخ النشر، والأجزاء الأربعة مجلدة بغلاف أخضر جميل مما يجعل منها تحفة يفتخر بها كل قارئ. وأما عدد الليالي فإن هذه الحكايات تبدأ من الليلة ٥٥٦ وتنتهي في

الليلة ٦٠١. وقد غطت سبعة أيام من الحكي وسبعاً وعشرين سنة من الأفعال السردية.

أما القصة الإطارية فقد اعتمدت على الجزء الأول من ألف ليلة وليلة وتحديداً من الصفحة ١٣ إلى الصفحة ١٦، أي قبل بدء الليلة الأولى، والتي تحمل عنوان «حكاية الملك شهريار وأخيه شاه زمان».

كما عدت في كثير من المرات إلى نص ألف ليلة وليلة في أربعة أجزاء من الحجم الصغير الذي أصدرته المؤسسة الوطنية للطباعة - الرغاية بالجزائر سلسلة «موفم للنشر» سنة ١٩٨٨ وذلك عندما يشكل عليَّ نص أو جملة أو تبدو لي كلمة غريبة وقد خرجت بانطباع محدد هو أن النصين متشابهان ومتفقان في أغلب الأحيان.

وقد كلفني هذا البحث عدة رحلات إلى الخارج وتحديداً إلى فرنسا ثم إلى سورية، وقد جمعت المراجع والمقالات خاصة من المكتبة العتيقة للمعهد الوطني للغات والثقافات الشرقية INALCO وكذا المكتبة الوطنية بباريس. كما أنني استطعت الحصول على بعض المراجع التي تتوفر عليها مكتبة الأسد بدمشق إضافة إلى ما يتوفر لدي من كتب كنت قد اعتمدت عليها أثناء إنجازي لدرجة دكتوراه الحلقة الثالثة بباريس.

والله من وراء القصد.

البنيـة الشكليـة

- السـرد والحكاية
- القصة الإطارية
- الخطاب العجائبي
- الأفعال الخرافية

البنية الشكلية

تعتبر حكاية السندباد البحري ومغامراته في البحر من أروع قصص ألف ليلة وليلة. وقد استقطبت اهتمام الباحثين والدارسين في كل الثقافات ولمدة طويلة عند الغرب بعد ترجمة الدكتور أنطوان غالان A. Galland (1646 - 1715) لليالي لأول مرة فعرف الغرب بهذا الكنـــز الحكائي العظيم، ومنذ هذه الترجمة التي ابتدأها في سنة ١٧٠٤ والدراسات العديدة والمتنوعة المشارب تتناولها تارة بالدراسة المعمَّقة الجادة ومن منظورات نقدية متباينة وبأدوات تحليلية عملية، وتارة بنوع من التحامل ومحاولة اغتصاب هذا الكنـــز من العرب بدعوى أن العرب أمة الشعر وأمة القرآن وبالتالي فهي عاجزة عن إنتاج الخرافة والأسطورة وكل أنواع السرد التي عُرِفَتْ قديماً.

ونظراً لقوة حكايات ألف ليلة وليلة وجاذبيتها وسحرها الذي فتنت به الشرق والغرب فقد قاومت كل الضربات التي وجهت لها من الداخل ومن الخارج. داخليّاً هناك من هاجمها بدعوى مساسها بالأخلاق العربية الإسلامية وندد بها لأنها تحتوي على بعض المشاهد الإيروتيكية وحتى الجنسية، والتي يذهب الدكتور عبد الملك مرتاض إلى أنها لا تتعدى التلميح والإشارة[1] وبالتالي فهي لم تتجاوز حدود اللياقة.

خارجيّاً واجهت حكايات ألف ليلة وليلة محنة الأصول، أي محاولة انتزاعها من البيئة العربية الإسلامية رغم احتوائها على الكثير من القرائن التي تعزز انتماءها

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٧٢.

لهذه البيئة[1]. فهناك من ينسبها إلى أصول فارسية ويرى فيها مجرد ترجمة أو على الأقل محاكاة لهزار أفسانة الفارسية[2]، وهي مجموع الخرافات التي تم إنجازها في ألف ويوم، مستدلا بذلك على أسماء بعض الشخصيات مثل شاه زمان، لأن شاه تعني الملك، وكذا شهرزاد وشهريار وغيرها من الأسماء ذات الإيحاءات أو الدلالات المرتبطة باللغة الفارسية.

وتذهب فئة أخرى إلى القول بأن أصل هذه الحكايات هو هندي، ويرتكزون في مذهبهم هذا على مجموعة من العلل الواهية والافتراضات الوهمية[3]، وقالوا بما أن العرب قد سبق لهم أن ترجموا قصص كليلة ودمنة عن الهند وأرسلوا المراسلين لاستجلاب نسخها أو الاستماع إليها من أفواه صانعي الحدث فيها، فإنهم قد وجدوا في السرد الهندي ضالتهم ومنبعهم الذي لا ينضب.

وهذا كما نرى ادعاء لا يقوم على أساس جاد أو موضوعي وهو مجرد تخمين وافتراء لا يمكن أن يعتد به أو أن يُؤخَذ مأخذ الجد. ويذهب فريق آخر إلى أن القول بأن قصة السندباد البحري قصة هندية محضة[4]. ويقدمون هم الآخرون دليلاً يكاد يكون مقنعاً، أو هو يشبه ذلك، لأن اسمه ينتمي إلى بلاد السند، وهي منطقة هندية، وأن الكثير من رحلاته قد تمت في تلك المنطقة وأن البحار التي أبحر فيها قلما تنتمي إلى بلاد الهند.

---

(١) ابن النديم: الفهرست – المقالة الثامنة. ص ٤٣٢.

(٢) المسعودي: مروج الذهب. ص ٢٥١ ج ٢

(٣) E. Littmann: Alf Layla wa Layla. p 373. L'Encyclopédie de l'islam.

(٤) E. Cosquin: Le Prologue-cadre... p 12 .

إلى هنا تبدو هذه الحجج مقنعة، ولكنها ليست بريئة على كل حال، وتنطوي على الكثير من الخداع والمغالطات والحيل. إن الذين يقولون بهذا الرأي يتجاهلون بأن حكايات السندباد البحري هي حكايات خرافية، أي أنها مجرد قصص خيالية، والراوي يمكن أن ينتقل بخياله إلى حيث يشاء إلى أعماق البحر أو إلى عنان السماء. والراوي في هذا الموقف ليس بحاراً حقيقياً وواقعياً ينجز رحلة من نقطة (أ) إلى نقطة (ب) مستدلاً بالخرائط أو التضاريس وليس عالماً في الأنساب والأعراق، ولا مؤرخاً للأحداث والوقائع والأزمنة، ولكنه مجرد راوٍ، أي شخصاً يقوم بإنتاج الحكي وترتيب العلاقات بين أشخاص وهميين، أو «كائنات ورقية»(١) كما يقول رولان بارث في حديثه عن الشخوص السردية.

ولعل هؤلاء المفترين قد نسوا أن الراوية الأولى شهرزاد كما تروي ذلك القصة - الإطارية، أو حكاية الحكاية ليست مجرد راوية بسيطة تخرِّف كيفما تشاء، أو تترك العنان لخيالها ليسبح بها بعيداً عن أرض الواقع، بل هي امرأة مثقفة وقد قرأت الكثير من الأخبار والكتب وحفظت الكثير من الأسفار والسير(٢)، أي أن هذه السيدة قد تزودت بزاد علمي ومعرفي كبير وبعدها قررت أن تواجه الملك شهريار وكانت مقتنعة أشد الاقتناع أنها ستنتصر عليه أو تهلك دون ذلك.

من هنا نصل إلى نتيجة أن أصول ألف ليلة وليلة عربية، ومن ضمنها قصة السندباد البحري والتي تشد اهتمامنا منذ مدة طويلة، وليس ذلك اقتداء بالغير أو الانضمام إلى هذا الحلف ضد ذلك ولكن لفرادتها وتميزها.

---

(١) R. Barthes: Introduction à l'analyse structurale du récit. p 19. Communications N° 8 / 1966.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ١٥ ج ١.

ونظراً لتميز حكاية السندباد وخصوصيتها، فقد جلبت إليها الكثير من القرّاء والكتّاب، وحتى أن منهم من يرى أن حكايات ألف ليلة وليلة تجد أحسن تمثيل لها في حكايات السندباد وأسفاره عبر البحار المجهولة ومغامراته العجيبة والطريفة.

ويرى فريق آخر، انطلاقاً من معاينة هذه الخصوصية والتميز أن حكايات السندباد البحري حكايات مضافة إلى المتن الحكائي الذي يشكل ألف ليلة وأن الواضع قد مد بينها وبين حكايات ألف ليلة وليلة أسباباً شكلية واهية تتمثل في إقحام الراوية شهرزاد وجعلها تحكي حكايات السندباد نيابة عنه(١).

إن هذه الفرادة وهذه الخصوصية هي التي تجعل ليس من حكايات السندباد البحري فحسب ولكن كل حكايات ألف ليلة وليلة أصلاً للسرد العربي ونموذجاً عالمياً نعتز به، وهو ما جعل الدكتور عبد الملك مرتاض يرى فيه نموذجاً مكتملاً وناضجاً للسرد القديم، ويمكن أن يغني السرد الحديث، ولكنه يتحرز تحرز العالم حيث يقول: «ولعل حكايات ألف ليلة وليلة أن تكون أغنى الآثار السردية العربية قديمها وحديثها، بأشكال السرد بحيث يمكن أن نستخرج منها عدة أصول لأن تكون قاعدة للسرد العربي الأصيل، ففيها الارتداد، والتداخل، والرؤية من الخلف، والرؤية المستوية أو المصاحبة، والمونولوج الداخلي، وفيها بالإضافة إلى كل ذلك ما نطلق عليه نحن التغذية السردية»(٢).

وهذه الخصيصة لم تجعل من حكاية السندباد البحري مجرد أثر محلي، يعبر عن خصوصية حضارية وثقافية، ولكنه على العكس من ذلك «فإذا كانت حكاية

---

(١) J. Destrup: Alf Layla wa Layla. p 258. E. I.

(٢) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٨٤.

السندباد تتمتع بهذه الشعبية الواسعة فذلك لأنها تمتلك من وراء شموليتها خصوصية ذاتية»[1]. وهو ما جعلها محط اهتمام الكثير.

ولكي نلج هذا العالم الغريب المغلف بالأسرار والذي تلفه الغرائبية من كل جهة، وتتغلغل في تفاصيله وتَسِمَهُ بهذه الصفة، فإنه ينبغي أن نبحث في مكوناته السردية وعناصره السيميائية وهذا بغية تفكيك بنيته لاستخراج دلالاتها ووظائفها.

إن أية دراسة سيميائية-سردية لا يمكن لها أن تتجاوز شكل السرد الحكائي ولا عناصره ولا مكوناته لأنها هي الميدان الحقيقي لهذا النوع من البحث.

فالدراسة السيميائية مهما كان مصدرها ومرجعيتها الفكرية والنقدية، سواء عند بارط، أو كريستيفا أو تودوروف أو غريماس وأتباعه، فإنها رغم اختلافها الظاهر، أو تغير أدواتها الإجرائية أو جهازها المصطلحي والمعرفي فإنها تلتقي في النهاية في كونها تبحث في الدلالة العميقة الكامنة في صلب النص وهذا انطلاقاً من البنية السطحية للحكاية للوصول إلى عمقها.

إن البنية السطحية حسب اصطلاح نعوم تشومسكي أي المظهر اللغوي الخارجي لأي ملفوظ سواء كان أدبيًا أو غير أدبي ليست معزولة عن دلالتها، أي أن العلاقة بين البنية السطحية، أو الشكلية كما شاع عند البنيويين، والبنية العميقة علاقة جدل وتفاعل، ولا تستطيع الأولى أن تقوم بوظائفها بمعزل عن الثانية، إذ أن خرافة الأشكال الفارغة كما جاءت في بدايات كتب غريماس والمناطقة لم تعد تقنع أحداً أو تثير فضوله، وقد انتهت إلى نفس النهاية الحتمية التي وصلت إليها خرافة النقد الإيديولوجي الذي لا يعترف بالأشكال الجمالية ولا يرى في الأدب إلا مضامين معزولة عن كل سياق جمالي أو فني.

---

(١) هدى محيو: حكاية من ألف ليلة وليلة. ص ٤١.

السرد والحكاية

«ظل هذان المفهومان لفترة طويلة يستعملان وكأنهما مصطلح واحد وقد كانا يوظفان بنفس الكيفية، أو ينوبان عن بعضهما البعض، وهذا في غياب الصرامة العلمية والتدقيق المعرفي»(1).

صحيح أنهما يتداخلان ويصعب في الكثير من الأحيان الفصل بينهما ولكن هذا لا يبرر تجاهلنا لطبيعة وبنية كل واحد منهما. وكان على الداراسات النقدية والفكرية أن تنتظر مدة طويلة حتى تعود الدراسات اللغوية واللسانية لتكتسح كل مجالات المعرفة فتؤسس لهذين المفهومين تأسيساً علميّاً، وقد اتضحت بنية ودلالة هذين المفهومين في سياق المنهج البنيوي والسيميائي الذي رأى فيهما أداتين إجرائيتين لمعالجة النصوص السردية ثم استقل لاحقاً -وبعد أعمال جيرار جينت- هذا الميدان الذي شكل ميداناً جديداً من ميادين الدراسة النقدية وهو علم السرد(2) Narratologie أو السرديات.

وهذا الميدان يتميز بميزتين أساسيتين:

- أنه يهتم بالسرد أي ما يجعل من الخطاب البشري مهما كان مستواه وطبيعته خطاباً سردياً.

---

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. ص ٢٩٩.

(2) المرجع نفسه. ص ٢٨٥.

- ضبط الآليات النقدية والأدوات الاصطلاحية وطرق التحليل مع تعيين حدود الدراسة.

ومن هنا أخذ هذا الفرع الجديد من الدراسات السيميائية يستقل عن السيميائيات العامة ويشتد عوده ويقوى مع كل ممارسة، وسنة بعد أخرى تتأكد جدواه، وتنامى الوعي بالتخلص «من كل هذا البلاء العظيم، والإقبال على النص الأدبي بمنهج نابع من صميم الأدب أساساً، يحاول الحوار بين مفهومي السطح والعمق، أو الدال والمدلول، إذ ليست محاولة الفصل بين مضمون النص وشكله إلا محاولة لفصل الروح عن جسده، ثم الادعاء من بعد ذلك أن هذا الجسد لا يبرح حياً ينبض»(1).

إن الجمع بين ظاهر النص وباطنه يتحرر من ثنائية اللفظ والمعنى القديمة التي لازالت تفرض قيودها وضوابطها على بعض المتطفلين وتسم أفكارهم بنوع من التشنج فتحدث انقساماً لا مبرر له بين الشكل والمضمون، وكأن هذين المكونين قابلان للانقسام والانشطار، أو باعتبارهما يشتغل كل واحد منهما على حسابه الخاص.

إن دعوة الدكتور مرتاض النابعة من معاينة ميدانية وتتبّع دقيق للممارسة النقدية في الساحة العربية- ومن ضمنها الجزائرية- تكشف عن عيوب ونقائص هذا النقد الذي ما يزال يتشبث بالرؤية المزدوجة للعمل الأدبي. كما أنها في الوقت ذاته تدعو إلى تجاوز هذه النظرة وتناول العمل الأدبي كمجموعة من العلاقات والوظائف التي تتكامل فيما بينها وتتآزر بغرض توليد معنى معين.

---

(1) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص 9.

وإذا رجعنا إلى أصول هذه القضية فإننا نلاحظ أن جيرار جينت وهو وريث البنيوية الشكلية قد أسس لهذا الزوج من المفاهيم (السرد/الحكاية Narration/Récit) انطلاقاً من الإرث اللساني السويسري وتفاعلاً مع رولان بارث مع البقاء داخل المنهج البنيوي وحدوده[1]. وقد أسس المنهج الشكلي- البنيوي انطلاقاً من هذه الروافد التي *تلتقي كلها عند الظاهرة اللغوية-اللسانية باعتبارها* خصيصة بشرية من الطراز العالي.

كما يعتبر جيرار جينت، بعد نشره كتابه مجازات Figures III الصادر في باريس سنة ١٩٧٢ أول النقاد الجادين الذين وضعوا حجر الأساس للسردية. ولكن ما يؤخذ على هذا الكتاب الذي اتخذ من كتاب الروائي الفرنسي مارسيل بروست «في البحث عن الزمن الضائع» A la recherche du temps perdu أنه انغلق على ذاته، بل أكاد أقول إنه لم يتجاوز النظرة المركزية الأوروبية التي تتفاعل أو تجهل الآداب الأخرى ولم يتكلم عن الأعمال السردية غير الأوروبية - التي يبدو أنه يجهلها- إلا لماماً. وهـذا ما يجعـل منـه أداة صالحـة للرواية - الأوروبية وغير الأوروبية - ولكنه يصطدم بحدوده ويجد نفسه مشلولاً أمام الحالات والمواقف السردية التي لا تعرضها الرواية، لأن هذه الأخيرة هي جزء من السرد فحسب ولكنها ليست السرد بالمعنى المطلق ولا «جامع السرد» Archi-narration.

ومع ذلك، فإن ملاحظات جيرار جينت تعتبر رائدة ومؤسسة لأنها مهدت الطريق أمام البحث السيميائي والسردي وأشاعت الروح العلمية في الأوساط النقدية، وقد تلقفها النقاد والدارسون العرب بشغف كبير واعتبروها خلاصاً من سلطان النقد الإيديولوجي وهيمنة الأحكام الانطباعية.

---

(١) G. Genette: Figures III. p 71.

وفي هذا الصدد ظهرت مؤلفات عديدة لنقاد وجامعيين عرب في المشرق والمغرب العربيين التي تناولت نصوصاً سردية عربية قديمة كألف ليلة وليلة أو المقامات أو القصص التاريخي أو كليلة ودمنة أو الخرافات الشعبية، إضافة إلى الجنس السردي السائد في عصرنا هذا وهو الرواية.

إلى جانب التطبيق النقدي هناك بعض المحاولات التنظيرية للسردية العربية ومجالها الفكري والجمالي وأصولها المعرفية والتاريخية مثل السردية العربية، لإبراهيم عبد الله وكُتُبِ عبد الملك مرتاض وسعيد يقطين وعبد الحميد بورايو وغيرهم.

يعرف جيرار جينت السرد بقوله: «السرد هو فعل الحكي المنتج[(١)]» وإذا وسعناه، فإنه يعني مجموع الموقف الواقعي أو الخيالي الذي يتخذ موقعه داخل هذه العملية. حسب هذا التعريف فإن السرد لا يهمل أي جانب من جوانب هذه العملية وهو بالتالي الموقف السردي في شموليته دون إلغاء لأي مكون من مكوناته التي سوف نحددها أثناء هذا البحث وسنقوم بدراستها من خلال قراءتنا لحكاية «السندباد البحري» مغامراته عبر البحار، إضافة إلى التعرض إلى كل عناصر الموقف الإيصالي السردي.

والسرد بهذا المعنى هو دراسة شمولية لمجموع عناصر الحكي من أحداث وشخصيات وزمان ومكان وبنية دون إغفال لوظيفتها أو دلالتها لأن «كل عمل سردي يجب أن يدرس على الأقل من حيث السرد، ومن حيث الحدث، ومن حيث الشخصيات ومن حيث الحيز، ومن حيث الزمن، ومن حيث خصائص بناء الخطاب أي: (من حيث تقصي التقنيات الألسنية التي اصطنعها السارد في نسيج خطاب

---

(١) G. Genette: Figures III. p 72.

حكايته، وهو غير البناء الفني العام) ثم أخيراً من حيث المعجم الفني الذي يطبع خطابه في السرد[1]».

يتضح جلياً هنا أن مستوى السرد ليس هو المستوى الشكلي أي العلاقات اللغوية واللسانية التي تتوقف عند حدود الجملة اللغوية بمكوناتها الأساسية من تعريف وتنكير وفصل ووصل وضمائر وقرائن، ولكنه يتجاوز ذلك إلى مجموع الخطاب في كليته وشموليته.

أما الحكاية فإنها تعني مضمون السرد، ويتم الفصل بينهما لأغراض منهجية بحتة لأنهما يمكن أن ينفصلان بهذه الطريقة الحادة التي يمكن أن نتصورها.

والحكاية Récit تعني عند جيرار جينت ثلاثة مستويات على الأقل يمكن من خلالها ضبط هذا المفهوم وهذا بغرض تحديده من خلال نصوص مختلفة أو متباينة الاتجاه.

- «الحكاية تعني الملفوظ السردي أو الخطاب الشفوي أوالكتابي الذي يتضمن العلاقة بين حدث أو مجموعة من الأحداث»[2].

- «المعنى الثاني لمفهوم الحكاية، وهو أقل انتشاراً، لكنه مستعمل حاليّاً بوفرة لدى المحللين والمنظرين للمضمون السردي، وتعني تتابع الأحداث، سواء كانت واقعية أو خيالية التي تؤلف موضوع هذا الخطاب وكذا علاقاتها المختلفة كالتضمين والتقابل والتكرار وغيرها»[3].

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٨.

(٢) G. Genette: Figures III. p 71.

(٣) Op. Cit. p 7.1

- «المعنى الثاني «للحكاية» ويبدو أنه الأكثر قِدَماً في الزمن ويعني أيضاً الحدث، ليس فقط ما نحكيه، ولكن أن يحكي شخص ما قصة ما، أي فعل الحكي في حد ذاته»[1].

إذا قرأنا بإمعان وتدقيق تعريفات جينت فإننا نلاحظ أنه يشوبها الكثير من الغموض والالتباس وأن قضية هذا الزوج من المفاهيم لم تحسم بعد، ولكن مع ذلك يمكن أن نقول- ولو بطريقة فجة نوعا ما، وهذا حسب فهمي البسيط والمتواضع- إن السرد يعني العلاقات السردية التي يتضمنها الخطاب السردي وإن الحكاية هي مضمون هذه العملية، أي محتوى القصة.

ويبدو أن جيرار جينت نفسه لم يحسم هذه القضية من الناحية النقدية والفكرية فيعود إليها ليعطينا فهمه لها وطريقة معالجتها بواسطة التحليل قائلا: «تحليل الخطاب السردي كما أفهمه يعني باستمرار دراسة العلاقات، من جهة بين هذا الخطاب والأحداث التي يرويها، ومن جهة ثانية بين الخطاب نفسه والفعل الذي أنتجه حقيقة أو خياليّاً»[2].

من خلال هذا الفهم يتجلى لنا أن مستوى السرد ومستوى الحكاية يتداخلان وأن العلاقة بينهما هي علاقة حوارية جدلية، وبالتالي فإن التحليل السردي يركز على العلاقات التبادلية بين هذين المستويين بهدف تقديم المعنى واضحاً وجليّاً للقارئ.

والسرد باعتباره شكلاً خطابيّاً مميزاً فإنه لا يقدم نفسه هكذا وبصفة مفضوحة ولكنه يحتاج إلى بعض الأدوات الإجرائية والآليات التقنية لفك شيفراته

---

(١) Idem.

(٢) G. Genette: Figures III. p 72.

وجعله قابلاً للفهم والتحليل. وتعتبر الطريقة التحليلية التي قدمها رولان بارث في بحثه المتميز «التحليل البنيوي للسرد» ضمن مجلة Communications عدد ٨ لسنة ١٩٦٦ النص المؤسس لهذا النوع من الدراسة.

وإذا كان بارث قد استلهم في بحثه المفاهيم اللسانية انطلاقاً من نظرية دي سوسير فإنه قد حدد الإطار النظري الذي يجب الالتزام به عند تحليل هذا النوع من الخطاب. وقد فصل وإلى الأبد قضية الشخصية الأدبية التي غالباً ما كانت ترجع إلى الواقع عند بحث ملامحه الواقعية وتطابقها أو عدم تطابقها مع شخصية كائنة أو موجودة، مؤكداً أن الشخصية هي أدوار ووظائف أو مجرد رمز Signe وهي نقطة التقاء مجموعة من علاقات السرد لينتهي إلى أن الشخصيات الأدبية هي «كائنات من ورق» « Des êtres en papier »[1] وأنه ليس لها من حياة إلا داخل السياق السردي.

(١) R. Barthes: Introduction à l'analyse structurale du récit. p 19
Communications N° 8 / 1966.

القصة الإطارية

تمتاز حكايات ألف ليلة وليلة بإطارها المميز الذي يبدأ بحكاية شهرزاد مع شهريار ثم بعد ذلك تتفرع إلى حكايات جديدة وهكذا تتوالد القصص من رحم القصة الأم. وإذا كانت القصة الإطارية علامة شكلية وبنيوية فإن دورها لا يتوقف عند تحديد العلم السردي والواقع بل يتجاوزه إلى توليد القصص. ومن هنا نلاحظ أن صوت الساردة شهرزاد يهيمن على كل الساردين ويمكن اعتبارها الساردة الأولى بجدارة، وتختفي وراءها كل الأصوات السردية إلى درجة الامحاء.

فمن هي يا ترى شهرزاد؟ وكيف جاءت إلى القصة؟ هل تولدت من رحم قصة سابقة على وجودها أم ساقتها ظروف معينة دفعت بها إلى فعل القص دفعاً؟ وهل هي شخصية سردية، مثلها مثل باقي الشخوص أم لها وجود حقيقي وفعلي ودور سياسي لعبته في فترة من فترات التاريخ العربي الإسلامي؟ وهل اقتصر دورها على التخريف أم تجاوزه إلى أدوار أخرى؟

تبدأ حكايات ألف ليلة وليلة بهذه العبارة: «حكي والله أعلم أنه فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان كان لملك من ملوك ساسان ولدان أحدهما كبير والآخر صغير. وكانا فارسين بطلين، وكان الكبير أفرس من الصغير، وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد، اسمه الملك شهريار، واسم أخيه الصغير شاه زمان وكان ملك سمرقند العجم»[1].

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ١٣ ج ١.

هذه البداية لا تنبئ عن السارد الحقيقي والمهيمن، لكنها تختفي وراء صوت مجهول قادم من أعماق التاريخ ومن العصور السحيقة. فاستعمال عبارة «حُكِيَ» المبني للمجهول يغيّب القائل الحقيقي ويحيله إلى مجرد صوت، وهذا الصوت قد يكون فرديّاً كما يمكن أن يكون جماعيّاً. ولكنه يؤكد حقيقة هي أنه أولاً قديماً أي أنه قادم من عمق التاريخ، وأنه تعرض إلى سلسلة من الانتقالات الشفوية واجتاز الأزمنة والمساحات والثقافات المختلفة، ثم أنه مرتبط بالمشافهة والانتقال عن طريق الصوت الذي يكون ربما مجرد صدى. كما يعطينا هذا المفتتح اسم الشخصيتين والبيانات المتعلقة بهما، فهما أخوان أي تجمعهما روابط الدم، ينحدران من أصل ملكي، طباعهما النفسية: بطلان، وفارسان، كلاهما ملك: الأكبر على ملك ساسان والأصغر على سمرقند.

من هنا تتضح معالم فضاء الحكاية والذي يسميه الجغرافيون آسيا الصغرى، وستكون ساسان هي فضاء الحكي. ولكن كيف تدخل شهرزاد فضاء الحكي وتمارس سحرها وفاعليتها على شهريار؟ إن شهرزاد تدخل الحكي إثر كارثة تحل بالمملكة حينما يكتشف شهريار أن زوجته تخونه مع عبد أسود (مسعود)، فقطع رأسها وصار كل مساء يتزوج بنتاً بكراً وعند الصباح ينفذ فيها حكم الإعدام. وقد استمرت هذه العملية ثلاث سنوات وهنا تظهر شهرزاد.

إن دخول شهرزاد إلى فضاء الحكي جاء نتيجة فراغ المدينة من البنات العذراوات، فتطوعت لإنقاذ بنات مدينتها، وقد أحضرت معها ليلة زواجها من الملك أختها الصغرى دنيازاد لكي تكون شاهدة على انتصارها على الملك. ولم تواجه شهرزاد الملك بأدوات الإغراء ووسائل الغواية والأنوثة ولكنها واجهته بثقافتها ومعرفتها وسحرها السردي وجاذبيتها في الحكي، لأنها كانت «قد قرأت

الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين»[1] إلى جانب جمالها وسحرها.

ومنذ الليلة الأولى أحكمت الطوق على رقبة الملك وشدت عليه الخناق لأنها أرادت لحكاياها أن لا تنتهي، وكل حكاية تحكيها في الليل توصلها إلى نقطة الرجوع إلى الحكي وعندما يدرك الصباح شهرزاد تسكت عن الكلام المباح وتزيد في عمرها يوماً جديداً، لأن الليل هو ليل القتل، والنهار هو زمن النجاة والحياة.

ومنذ الليلة الأولى تنشأ «سلسلة من الليالي يتخاصب فيها الموت والحكاية ويتفاتنان عبر اختبار خرافي تستعرض خلاله شخصيات بشرية وفوق- بشرية، غيلان وجن وعفاريت وعرائس البحر والأرض وجثث متحركة... وكلهم كائنات مهلوسة بهذا المبدأ المخصب، وكلهم يولدون لا بواسطة الموت وحده أو من خلال الحكاية العجيبة التي يتحتم عليهم أن يسردوها، وإنما يولدون بين الموت والحكاية داخل شيفرة البديل»[2]. وبهذا تتحول شهرزاد إلى آسرة للملك شهريار وتجعل منه مستمعاً دائماً طيلة ألف ليلة وليلة.

وقد استطاعت شهرزاد «بمعرفتها وذكائها وجمالها أن تكون آسرة لـــ (شهريار) بعد أن كان هو الآسر للمجتمع الأنثوي بعدما أشاع الخوف، والقلق والحذر في نفوس بنات هذا المجتمع»[3]. وهي وإن كانت تهدف إلى تخليص الأخريات من بطش شهريار فهي في الوقت ذاته تريد الخلاص لنفسها والنجاة بحياتها.

---

(١) المرجع نفسه. ص ١٥.

(٢) عبد الكبير الخطيبي: عن ألف ليلة وليلة الثالثة. ص ١١٧.

(٣) حسن حميد: ألف ليلة وليلة - شهوة الكلام. ص ٥٦.

وإذا كانت شهرزاد توهم الملك بأنها تسرد حكايات الآخرين، أي ما حدث للآخر وتحاول أن تغرب وتتوه به إلى أقاصي العالم وقد تعود به إلى أعماق التاريخ وتخترق الأزمنة ذهاباً وإياباً، فإنها في الواقع تحكي قصتها الشخصية وتستعير الأحداث والوقائع وتتخذ من الشخصيات السردية أقنعة تتخفّى من ورائها لتمرر خطابها. «إن شهرزاد في الليلة الثانية بعد الستمئة تعود إلى سرد قصتها مع الملك شهريار، أي قصة ألف ليلة وليلة. وإنها تكرر هذا السرد في الليلة الأولى بعد الألف، أي الليلة الأخيرة»[1]. إن الجسد البشري يتحوّل إلى جسد سردي وتتحول الحياة الواقعية إلى حياة سردية.

وبهذه الطريقة تربط شهرزاد حياة شهريار بحياتها، حيث وهبته الحياة سرديّاً لأنها لو لم تتخذ منه مادة سردية ومسروداً عليه ممتازاً تناساه التاريخ كما نسي غيره من الملوك ولتوقف نفوذه بموته، كما أنه لوقتل شهرزاد فإنه لن يحصل له هذا الخلود. أما شهرزاد واهبة الحياة لشهريار فإنها لو توفيت في نفس الليلة التي وطأت فيها قدماها غرفة شهريار فإن القصة سوف تتوقف ولن يكون هناك حكي. «كان على شهرزاد أن تمتحن موهبتها كقاصة أو أن تموت، لأنها لا تعيش إلا إذا كانت قادرة على إثارة فضول الملك لما ترويه»[2]. ومن هنا تصير القصة مساوية للحياة، والصمت مساوياً للموت.

ونظراً لأن شهرزاد قد جعلت من حياتها قصة وسرداً، وجعلت من جسدها شخصية سردية، فإنها قد خرجت من العالم الواقعي المحسوس الذي نعيشه نحن البشر إلى العالم السحري للسرد لهذا كثر الجدل حول طبيعة شهرزاد ذاتها. هل هي

(١) بسام حجار: مديح الخيانة. ص ٤٩.

(٢) سعيد الغانمي: الكنـــز والتأويل. ص ٤٧.

شخصية سردية أم شخصية واقعية تاريخية وقد اشتد الحدام بين الفريقين، وكل منهما يدافع عن موقفه بما أوتي من حجج وأدلة. وقد حسمت السيدة لاهي- هولباك Mme Lahy-Hollebecque هذه القضية عندما «رفضت فكرة أن شهرزاد قد وجدت حقيقة، وفي نظرها فإن شهرزاد لا يمكن أن تكون إلا شخصية قصصية مثلها مثل ديوتيم Diotème أفلاطون وبياتريس Beatrice دانتيه»[1].

وأنا شخصياً أميل إلى هذا الرأي وأتبناه دون تحفظ، لأننا في دراستنا لحكايات ألف ليلة وليلة فنحن نقرأها كسرد وكتخريف وقد نؤخذ بصورها وأسلوبها ولسنا في موقع المؤرخين أو علماء الأنثروبولوجيا لنبحث في أصول هذه الشخصية من الناحية التاريخية والواقعية.

وإذا قد حسمنا في قضية شهرزاد من ناحية طبيعتها وماهيتها، فإننا نتأكد أن كل خطاب تقوم بإرساله تجاه المتلقي هو مجرد سرد أي تخريف، ولا يجب أن نأخذه كمجموعة من الحقائق التاريخية والجغرافية والثقافية إلا من زاوية دوره في إنتاج الدلالة أو إثارة خيال المتلقي، ذلك لأن الحكاية لا تهدف «إلى إقناعنا بواقعية حوادثها وإنما هي تنبع من الواقع الداخلي الذي عاشه الناس ومازالوا يعيشونه ثم تتشكل في جو من السحر والخرافة»[2]. ولهذا نتناول خطاب شهرزاد كخطاب تخييلي ويمكن أن تتقاطع مع الخطاب الواقعي.

وقد أجمع البحاثة الذين درسوا هذا الأثر الجليل أن حكاية شهرزاد تعد النموذج العالمي للقصة الإطارية وما تأثيرها في بعض القصص الأوروبي إلا خير دليل على ما نقول، فمثلا «الديكاميرون» لجيوفاني بوكاتشيو تحاكي ألف ليلة وليلة في

---

(١) H. Aboul. Hussein et Charles Pellat: Cheharazade personnage littéraire. p 15.

(٢) إحسان سركيس: الثنائية في ألف ليلة وليلة. ص ١٦١.

الحكاية الإطارية وأيضا بعض قصص جورج لويس بورخيص وغيرها كثير وقد أعدت مجلة «المعرفة السورية»[1] ملفاً حول أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الغربية مثل: غوته والأدب العربي (أحمد الحمو، ص ١٥٣-١٥٩) وبورغيس وفن الخبر العربي (خلدون الشمعة ص ص ١٧٠-١٨٨) وألف ليلة وليلة والأدب الفرنسي حتى الثورة الفرنسية (جمال شحيد ص ص ٢٥٣-٢٦٠) وفيلهم هاوف وألف ليلة وليلة (أبو العيد دودو ص ص ٢٦٠-٢٧٣).

ويتأسف صلاح فضل لكون العرب لم يتطوروا في مجال السرديات مع أن العربية «قد غدت من أحفل اللغات بالنتاج الروائي والقصصي ذي الصبغة العالمية بحيث توشك أن تضارع آداب أمريكا اللاتينية بطاقتها المدهشة في السرد التي تبدو وقد استعادت كفاءتها الكامنة منذ نموذج «ألف ليلة وليلة» في تاريخها الوسيط»[2]. والنموذج الذي يتكلم عنه صلاح فضل لا يتوقف عند المضمون العجائبي والغرائبي ولكنه يتعلق بالبناء السردي وتحديداً بالقصة الإطارية.

وإلى نفس الفكرة أيضا يذهب عبد الملك مرتاض الذي يقول: (ومن أهم ماتتميز به طريقة الحكي في ألف ليلة وليلة:

١- افتتاح الشريط السردي بعبارة «بلغني أيها الملك السعيد» ونستثني من ذلك بعض الليالي القليلة مثل حكاية الليلة الأولى التي اصطنعت فيها الساردة عبارة «حُكِيَ» [هو].

٢- فسح المجال للشخصية لتشرع في سرد ما جرى لها من أحداث بنفسها [أنا])[3].

(١) مجلة المعرفة السورية عدد ١٩١/١٩٢ – ١٩٧٨.
(٢) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. ص ٢٧٥.
(٣) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص ١٧٢.

ويواصل عبد الملك مرتاض تحليل هذه الظاهرة في كتاب آخر بعد أن أثبت الملاحظتين السابقتين نفسيهما، معرّفاً بدور شهرزاد في حكايات ألف ليلة وليلة قائلاً: «وإذن فشهرزاد لا تكاد تصنع شيئاً غير فتح الباب أمام الشخصيات النسائية التي تنشئها لأداء وظيفة الحكي عنها... ونجدها تعزو الحكاية إلى سواها دون تحديد، فكأنها هي ليست ساردة حقيقية تتخيل القص وتنسجه، وإنما تجعل نفسها مجرد حاكية تحكي ما سمعته من غيرها باصطناعها هذه العبارة الشهيرة في معظم بدايات حكايات ألف ليلة وليلة «بلغني أيها الملك السعيد»[(١)] وهو ما يعني أن شهرزاد هي ساردة مفارقه لحكيها Hétérodiégétique كما يقول جيرار جينت[(٢)].

ويركز عبد الملك مرتاض كثيراً على عبارة «بلغني» ويشدد عليها باعتبارها خاصية من خصائص الحكي الشهرزادي ولعبة سردية تستعملها الساردة لتتنصل من كل مسؤولية أخلاقية (المشاهد الجنسية مثلاً) أو معرفية (الأخطاء في التاريخ وفي تحديد الأماكن الجغرافية). ولهذا يقول: (وشكل «بلغني» هو الشائع في الحكي لدى شهرزاد وهي تقص لياليها العجيبة، فهي لا تكاد تفتتح لياليها الرائعة إلا بهذه العبارة، وقلما تصطنع «يحكى» أو «حُكِيَ» أو «كان» ومن الواضح أن هذه العبارة «بلغني» هي أيضا دخلت الأدب السردي العربي لأول مرة في التاريخ... فـ «بلغني» تعني أن الساردة هي التي تحكي، وهي المستحوذة على خيوط الحدث، وهي المتمكنة من مكونات السردية في مختلف مظاهرها وأشكالها)[(٣)]. وهذه العبارة (بلغني) تصبح الأداة السحرية والوسيلة السردية التي تمارس بها فتنتها على الملك

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٨٨.

(٢) G. Genette: Figures III. p 91.

(٣) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٨٩.

وتستحوذ بها على قلوب الأجيال المتعاقبة من المستمعين والرواة الذين استولت على وظائفهم وحولتهم إلى مجرد أبواق تردد ما قالته شهرزاد أو محاكين بسطاء لروايتها.

وعن طريق هذه الأداة، أحكمت شهرزاد قبضتها على الملك شهريار الذي ذهلته عن نفسه وجعلته مسروداً عليه مواظباً على الاستماع والانتباه إلى حكيها، كما استولت على مجموع الرواة وجعلتهم تبعاً لها. لأنه «ولما كان ظهور الشخصيات يتم، في الحكاية الخرافية، بتوالٍ مطرد، فإن الخرافة، أصبحت إطاراً مناسباً لتضمين مضاعف من الحكايات، تندرج فيه حكاية داخل أخرى، مما يقود إلى تفريخ مزيد من الحكايات داخل الحكاية الإطارية»[1]. ومن هنا تتحدد طبيعة الحكاية الإطارية بوصفها نقطة الانطلاق التي تمارس من خلالها شهرزاد هيمنتها كراوية أولى ومن النوع الممتاز.

وبما أن الحكاية الإطارية هي إطار لتوالد الحكايات، فإنها تؤكد بذلك دورها الأولي في تفريخ القص وتناسله، وبهذه الصفة تتأسس الحكاية الإطارية كحكاية أساسية (أي القصة الأم) وما يأتي بعدها يعتبر حكايات ثانوية، وهذا الترتيب لا ينبع من تحامل نقدي ولكنه يخضع لدرجة الظهور ورتبتها في النسق السردي.

وهذه التقنية تسمى بالإسناد، أي نقل الكلام عن الآخر، وهناك من يقول عنها العنعنة وهي تقنية معروفة في علوم الدين، وتحديداً مؤلفات «علم الحديث»، وتجاوز بانتشاره كونه آلية إجرائية إلى النهوض كعلم «وشأن أي علم، فالإسناد سرعان ما صار جزءاً من تقاليد البنية الثقافية، ولم يعد ينظر إليه بوصفه وسيلة لتحقيق المعرفة، بل صار مظهراً تفرض العادة، وتقاليد الرواية، وجوده»[2].

---

(١) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص ٩٦.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٤.

وليس غريباً أن تأخذ حكايات ألف ليلة وليلة بهذه الآلية الثقافية، وقد أكد على ذلك الدكتور عبد الملك مرتاض في أكثر من مناسبة[١] حيث لوحظ بأن الإسناد هو خاصية من خصائص الثقافة العربية الإسلامية. وقد اعتبر تودوروف تقنية ألف ليلة وليلة «ضمن الأدب الإسنادي إذ تقوم الأهمية فيها على المسند مع نفي سيكولوجية الشخصية. ولقد ركز تودوروف عمله على استنباط القانون الشكلي المتحكم في تسلسل القصص»[٢].

ولكن هذا التسلسل يعود في نهاية الأمر إلى القصة الإطارية التي تمثل خاصية بنيوية تمتاز بها حكايات ألف ليلة وليلة. وقد أخذ تودورف فكرته عن الشكلانيين الروس الذين كان قد ترجم نصوصهم إلى الفرنسية سنة ١٩٦٥ وتحديداً عن فيكتور شلوفسكي V. Chklovski في كتابه في «نظرية النثر»[٣] والذي أعاد نفس الفكرة في «نظرية المنهج الشكلي» حيث يقول: (في العادة، تتم محاولة للربط بين الأجزاء المكونة للمجموعة، وإن بطريقة شكلية: إذ توضع القصص القصيرة المستقلة داخل قصة قصيرة أخرى يفترض أن تلك القصص تشكل أجزاء لها. على هذا النحو وضعت مجموعات «بانتشاتانترا» Panchatantra وكليلة ودمنة والهيدوباديشاه Hidopadeshah، و«حكايات الببغاء» و«الوزراء السبعة» وألف ليلة وليلة... إن الوسيلة الأوسع انتشاراً هي سرد هذه القصص أو الحكايات بغية تأخر اكتمال هذا الحدث أو ذاك... وتؤخر شهرزاد في ألف ليلة وليلة،بواسطة حكاياتها أيضا، موعد إعدامها)[٤]. ولكي تقوم بهذا العمل فإنها تخترع حكاية جديدة تلهي بها الملك. وبهذه الوسيلة تحافظ شهرزاد على حياتها ويستمر الحكي،

---

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص ١٦٩.

(٢) توفيق الزبدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث. ص ١١٢.

(٣) V. Chklovski: Sur la théorie de la prose. p 99.

(٤) نظرية المنهج الشكلي. ص ص ١٤١-١٤٢

«والطابع العام لحكاية المفتتح هو الاعتماد على مزج حكاية بأخرى ثم مزجها سوية بحكاية ثالثة ولعل هذه الخصيصة في البناء الفني تعود إلى الحكاية الهندية»[1]. وهو ما جعل من حكايات ألف ليلة وليلة مثار نقاش منذ العصور العربية الأولى التي حاولت البحث في أصول هذه المجموعة الحكائية، فمنهم من أرجعها إلى أصول هندية ومنهم من أرجعها إلى أصول فارسية وهناك من أرجعها إلى أصول يونانية مثل فيكتور شوفان V. Chauvin الذي رأى في رحلات السندباد البحري آثاراً واسعة لهوميروس[2].

وقد فتح الباب لهذا التشكيك أبو الحسن بن علي المسعودي في كتابه مروج الذهب ومعادن الجوهر وأحمد ابن إسحاق في كتابه الفهرست. ويقول أبو الحسن المسعودي: «وإن سبيلها (الأخبار والخرافات) سبيل الكتب المنقولة إلينا والمترجمة لنا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب هزار أفسانة، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانة. والناس يسمون هذا الكتاب ألف ليلة وليلة. وهو خبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شيرازاد ودنيازاد ومثل كتاب فرزة وسيماس وما فيه من أخبار ملوك الهند والوزراء، ومثل كتاب السندباد، وغيرها من الكتب في هذا المعنى»[3].

الملاحظ على قول المسعودي، أنه أخطأ في تسمية دينازاد وهو كما ورد في نص الحكايات ذاتها دنيازاد أما الراوية فهي شهرزاد وليست شيرازاد، وهذا لكي يعطي للاسمين نغمة فارسية، أما علاقة دنيازاد بشهرزاد فهي أختها[4] كما وردت في متن الحكاية الإطارية وليست جاريتها كما ورد عند المسعودي.

---

(١) ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص ١٤٩

(٢) V. Chauvin: Homère et les mille et une nuits. p 3 .

(٣) أبو الحسن المسعودي: مروج الذهب. ص ٢٥١ ج ٢

(٤) ألف ليلة وليلة، ص ١٥ ج ١

أما ابن النديم في مقالته الثامنة، والتي اعتمد عليها جل المستشرقين والذين استهوتهم نسبة ألف ليلة وليلة إلى التراث الفارسي فإنه يقول: «وأول من صنف الخرافات، وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان، الفرس الأول. ثم أغرق في ذلك ملوك الإشغانية، وهم الطبقة الثالثة من الفرس، ثم زاد ذلك واتسع في أيام ملوك الساسانية نقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذبوه ونمقوه، وصنفوا في معناه ما يشبهه فأول كتاب عمل في هذا المعنى، كتاب هزار أفسانة، ومعناه ألف خرافة»[1].

وإذا كان من محمدة للعرب فإنهم قد نمقوه، وأعادوا صياغته وتبارى الفصحاء والبلغاء في تهذيبه فأخضعوه للروح العربية وجعلوا منه تراثاً عربياً أصيلاً ويحسب الآن على التراث العربي. ويدعم هذا الموقف فاروق سعد يقول: «تعرض ألف ليلة وليلة أشتاتاً من الدلائل والإشارات والصور عن خصائص وأخلاق وعادات الشعوب الشرقية عامة والإسلامية خاصة خلال حقبات من الزمن»[2]. وهو ما يعني أن هذه الخرافات قد تفاعلت مع الذهنية العربية أخذاً وعطاء.

وفي حدود اطلاعي فإن إيمانويل كوسكان Emmanuel Cosquin يعتبر المستشرق الذي اهتم بالحكاية الإطارية في ألف ليلة وليلة مقارناً إياها بكتاب أستر اليهودي وذلك منذ سنة ١٩٢٢ في بحث امتد على مساحة ثمانين (٨٠) صفحة. وقد اعتمد هذا البحث بعد ذلك مرجعاً لكل المستشرقين.

فما هي القصة الإطار حسب كوسكان؟

---

(١) ابن النديم: الفهرست. المقالة الثامنة. ص ٤٢٢.

(٢) فاروق سعد: ألف ليلة وليلة. ص ١٩.

يقسم هذا المستشرق القصة الإطارية إلى ثلاثة أجزاء ويلاحظ أنه يمكن النظر إليها على «أنها ثلاثة أجزاء منفصلة، ويوجد كل جزء كحكاية مستقلة تكون لوحده قصة:

- الجزء الأول، وهو قصة الزوج، اليائس من خيانة زوجته...

- الجزء الثاني، وهو قصة كائن فوق بشري، كقيام امرأته (أو سبيته) بإحباط مراقبته المفرطة بطريقة جريئة.

- الجزء الثالث، هو الحيلة الماهرة التي تستعملها قاصة لا تتوقف عن الكلام للإفلات من خطر يهددها...»[1]. ومن هذا المنظور فإن القصة الإطارية تتكون من ثلاث حكايات، وهذه القصة تتفرع إلى عدد كبير من الحكايات والقصص.

ويشير إ. كوسكان إلى أن هذا الإطار يضم كل حكايات ألف ليلة وليلة دون استثناء، ولكنه مع ذلك يؤكد أن حكايات السندباد وإن كانت تشترك مع المجموعة في هذا الإطار، إلا أنها تدعمه بإطار خاص. وهو ما جعل العديد من الباحثين يفترضون استقلال قصة السندباد عن مجموعة ألف ليلة وليلة مثل المسعودي الذي يقول عن حكايات السندباد إنها كتاب[2] مثله مثل كتاب فرزة وسيماس، وغيرهما من كتب الهند التي تتكلم عن سير الملوك وأخبارهم.

(١) E. Cosquin:Le prologue-cadre des mille et une nuits. p 4.

(٢) أبو الحسن المسعودي: مروج الذهب. ص ٢٥١ ج ٢

والقصة الإطارية لحكايات السندباد البحري، تبدأ بـ «يُحْكَى» وهو ما يعني أن الساردة شهرزاد -حسب طروحات عبد الملك مرتاض- تعيد تكرار ما سمعت دون أي تدخل منها. وإذا أخذنا بهذه الأطروحة فإننا نلاحظ أنها تتقاطع مع فكرة أبي الحسن المسعودي، حيث تبدأ القصة بهذه البداية: «يحكى أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السندباد الحمال، وكان رجلا فقير الحال يحمل تجارته على رأسه...»[1] وهذا ما يفسر ربما تناسي الساردة لهذه الشخصية، دون معلومات أخرى وتبقى طوال سبعة أيام تستمع بانبهار بالغ إلى الحكايات العجيبة والغريبة التي يسردها السندباد البحري.

وتكون هذه القصة كحكاية مستقلة عن الحكاية التي تليها والتي ابتدأتها شهرزاد بقولها «بلغني» والتي هي حسب نظرية عبد الملك مرتاض تعبر عن استحواذ الساردة على السرد وتحكمها في خط سيره وتعرجاته، فتحكي قصة السندباد البحري والإطار الباذخ الذي يعيش فيه، ثم بعد ذلك تختفي شهرزاد لتفسح المجال للسندباد الذي ما وصل «إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة»[2] وهذا «الاستهلال الذي يتقدم أية حكاية فيه معلومات عامة»[3] حول حياة كل منهما، وإذا كانت حياة الحمال قد توقف الحديث عنها

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٦

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩

(٣) ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص ١٠٤

بمجرد انطلاق السندباد البحري في الكلام، فإن حياة هذا الأخير قد شغلت مساحة الحكي كلها ولم تعط الفرصة لأي صوت لكي يخترقها أو يوقفها. والسندباد، من هذه الناحية، يشبه شهرزاد. وهو ما جعل إ. كوسكان يقول: «إن قصة السندباد، التي هي كتاب ذو إطار، قد أخذها العرب عن الفرس، وهؤلاء أنفسهم كانوا قد استقبلوها من الهند وتحديداً من كتاب السندباد نامه (كتاب السندباد). ومن هنا يمكن أن نتكلم عن الحكاية الإطارية والقصص المؤطرة»(١)

نجد الدانماركي ج. أوستروب J. Oestrup قبل إيمانويل كوسكان بعشر سنوات قد أشار إلى الأصل الهندي للحكاية الإطارية في ألف ليلة وليلة حيث يقول: «بقدر ما كانت إقحام قصص عامة في الهند بقدر ما كانت نادرة خارج هذا البلد، باستثناء التحولات Métamorphoses لأوفيد Ovide، ولا أعرف أي عمل في القديم قد بني بهذه الطريقة. وهذا الأسلوب، يمكن إذن، اعتباره معياراً للأصل الهندي لبعض حكايات ألف ليلة وليلة»(٢) ولكن هذا التخمين من طرف أوستروب لا يمكن التأكد منه، بل يبقى مجرد معاينة للأشكال السردية الهندية القديمة التي تحفل بهذه الطريقة وبالتالي يكون حكمه من باب التعميم.

أما المستشرق أ. ليتمان E. Littmann الذي اعتمد على بحث كوسكان السالف الذكر فإنه يعيد نفس الأفكار التي طرحها من قبل كوسكان، وحتى تقسيمه للبنية الشكلية للقصة الإطارية إلى ثلاثة أجزاء(٣)، ويدعم هذه الفكرة

---

(١) E. Coquin: Le prologue-cadre. p 12.

(٢) J. Oestrup: Alf Layla wa Layla. p 257. E. I.

(٣) E. Littmann: Alf Layla wa Layla. p 373.

بالعودة إلى مقولتي المسعودي وابن النديم ويرى أن «نظام الحكاية التي تتخذ كإطار، هي ممارسة معمول بها في الهند، ولكنها نادرة في غيره من البلدان، وهي دليل على الأصل الهندي لبعض أجزاء ألف ليلة وليلة»(١) ويذهب إلى حد القول بأن «قصة السندباد البحري الشهيرة تتكئ على كتاب «عجائب الهند» الذي يحتوي على مغامرات وحكايات البحارة التي جمعت في البصرة»(٢).

ولكن وجود هذه العناصر المشتركة بين الآداب لا يفيد نقل هذا الأدب عن ذاك، لأنها مواضيع مشتركة وتراث يتقاسمه كل أبناء البشرية، وقد أورد عبد الغني الملاح مجموعة من الأسماء الأدبية التي تناولت هذه المواضيع مثل الخوارزمي والأصطخري وابن حوقل والمقدسي والقزويني والدمشقي، و«أما ظهور الفيلة والقرود وعجائب الحيوانات وعجائب البشر فهي جزء من التجارب البحرية يلاحظها الإنسان العربي مثلما يلاحظها الهندي أو الفارسي، ومثلما يسمع العربي حكايات التجار والمسافرين فيسجلها كذلك يسمع غيره، فهي تراث التقاء الشعوب ببعضها وتداخل حضاراتها من غير قصد»(٣).

وللرد على بعض مزاعم بعض المستشرقين ومن دار في فلكهم من العرب سواء كان ذلك عن قصد أو عن غير قصد يورد حسن حميد هذه الملاحظة: «إن العرب كانوا أميل إلى تأطير الحكاية الواحدة في إطار كامل له استهلال وخاتمة مثل

---

(١) Idem.

(٢) Op. Cit. p 374.

(٣) عبد الغني الملاح: لمحات حضارية. ص ١٣٤ – مجلة التراث الشعبي. ع ١٩٧٧/٢.

قصة لقمان الحكيم على سبيل المثال؛ أقول إذا كانت هذه الكينونة ليست عربية فإن الليالي بروحها الراهنة والمعروفة صارت عربية بشخصيتها وهويتها ومناخها العام. لكن هذه الهوية لا تمنع المرء من القول إن هناك شبيهات في روح القص ومادته وغايته موجودة في التراث الشعبي الهندي»[1].

وكل هذه الدلائل والحجج التي قدمت بشأن انتساب الحكاية الإطارية إلى الثقافة الهندية، فإنها لا يمكن أن تنقص من أثر ألف ليلة وليلة ولا من قيمته التراثية والإنسانية. وإذا كان البحث قد تم بطريقة معمقة في هذا الاتجاه والعودة إلى التراث الهندي والفارسي فإن الفضل يعود فيه إلى هذه المجموعة من الحكايات التي استفزت الباحثين والمؤرخين والمستشرقين للبحث والتنقيب. ومهما كانت المحركات والدوافع التي تقف وراء كل عمل فإن ألف ليلة وليلة كانت حاضرة باستمرار ومركز الاهتمام.

وإذا كان المستشرقون قد وقفوا عند الإطار باعتباره علامة شكلية تميز حكايات ألف ليلة وليلة، فإن النقد الحديث وخاصة الغربي منه قد تناوله باعتباره مولداً Générateur للحكايات. وقد بدأ الاهتمام خاصة عند الشكلانيين الروس وتحديداً عند فيكتور شلوفسكي، في كتابه «في نظرية النثر» والذي تناول فيه بالبحث القصص المشابهة لألف ليلة وليلة في كل الثقافات واللغات المختلفة. وكان تودوروف أول من تناول هذه الأشكال السردية –حسب علمي– في النقد الحديث وذلك منذ سنة ١٩٧١ في بحثين مميزين هما «نحو الديكاميرون» لجيوفاني بوكاتشيو و«الرجال–الحكايات» (ألف ليلة وليلة) وقد قام موريس أبو ناضر بترجمة هذا

---

(١) حسن حميد: ألف ليلة وليلة – شهوة الكلام. ص ٣٨

البحث إلى العربية(١)، الذي اعتبره نموذجاً مثالياً للأدب الإسنادي(٢). وقد اتخذ النقاد العرب من هذا البحث معياراً وقاعدة للمارسة والتطبيق على كل النصوص السردية العربية القديمة.

والنتيجة التي وصل إليها تودوروف من خلال دراسته لألف ليلة وليلة أن الشخصية تساوي الحكاية، لأن كل شخصية تظهر فجأة في مستوى النسق السردي فهي تتدخل لتروي قصة وأن وراء كل شخصية قصة حيث يقول: «إن ظهور شخصية جديدة يؤدي حتماً إلى انقطاع القصة السابقة، لكي تبدأ قصة جديدة تعلن عن حضورها «أنا هنا الآن» ثم تروى علينا»(٣). وهو ما نلاحظه في حكايات السندباد حيث يعاد سرد المغامرة كلما التقى السندباد بشخصية جديدة فتتوالد الحكايات وتتكاثر بعدد المروي لهم.

وهذه الظاهرة نجدها بصورة ملفتة للنظر في «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري ورسالة ابن القارح التي صور فيها رحلة إلى الآخرة حيث يلتقي بأهل الأدب والعلم «والأسئلة التي تكثر على لسان ابن القارح، إلى جانب الأسئلة الأدبية، تتمثل في «بم غفر لك؟» أو ما يعوض في هذه الملفوظة. فتنتج عن ذلك أن جاءت الشخصية قصة تقديرية، هي قصة وجود الشخصية، وكل شخصية جديدة تعني «قصة جديدة»(٤) مثلها مثل حكايات ألف ليلة وليلة.

---

(١) موريس أبو ناضر: ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي - مواقف ع ١٦/١٩٧١.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) T. Todorov: Poétique de la prose. p 37.

(٤) حسين الواد: النية القصصية في رسالة الغفران. ص ٨٥.

ولكي تحافظ القصص على ترابطها وتماسكها مع المحافظة على صلتها بالحكاية الإطارية فإنها تلجأ إلى وسيلة الإسناد وتصبح القصة الأخيرة في بعض الحكايات قصة من الدرجة الخامسة وغالباً ما تُنسى الدرجة الأولى والثانية لأنها تكاد تتكرر في كل الحكايات(١). ونجد أن الحكاية الإطارية في حكايات السندباد البحري تتخذ نفس الصيغة السردية في بداية كل حكاية مثل: «قالت (شهرزاد) أيها الملك السعيد، أن السندباد البحري قال...»(٢) وفي كل حكايات السندباد البحري تقريباً نلاحظ أن شهرزاد ساردة من الدرجة الأولى، والسندباد البحري سارد من الدرجة الثانية لأنها تقوم بتوزيع الكلمة إلى السندباد واسترجاعها منه كلما شاءت.

وإذا كانت هناك علاقات وطيدة بين شهرزاد والسندباد البحري، إذ كلاهما يحمل اسما له ملامح فارسية أو هندية، فإنهما يجتمعان في كونهما مهووسان بالحكي ومسكونان بالسرد، وأن حياتهما متعلقة به وموتهما مرتبط به، إلا أننا مع ذلك نلاحظ تعارضاً في زمنها السردي بالمفهوم الطبيعي، ففضاء السرد الشهرزادي هو الليل حيث استمرت تنتج الحكايات طيلة ألف ليلة وليلة، أما فضاء السرد السندبادي فهو النهار حيث لخص مغامراته التي قام بها طيلة سبع وعشرين سنة في سبعة أيام حيث يبدأ الحكي منذ الصباح وينتهي مع العشاء.

ونهاية كل من شهرزاد والسندباد البحري تتشابه، إذ أن فراغ كل منهما من السرد يعني أنه فقد مبررات حياته ولا يبقى لديه غير انتظار النهاية، وإذا كان

---

(١) T. Todorov: Poétique de la pose. p 39.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩.

السندباد قد حافظ على حياته وضمن رخاءه وسعادته فإنه يواصل حياته مع المسرود عليه الذي صنعه والذي ترجاه أن يستمع إلى حكاياته وهو السندباد البحري. فإن شهرزاد هي الأخرى قد عاشت بقية حياتها في سعادة مع المسرود عليه الذي اجتهدت طيلة ألف ليلة وليلة لإبقائه في وضعية المستمع وكانت كل ليلة تخرّف عليه وتلهيه عن القيام بفعلته النكراء وهي القتل.

وتكون نهاية حكايات السندباد كالآتي: «ولم يزالوا في عشرة ومودة مع بسط وانشراح إلى أن أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات ومخرب القصور ومعمر القبور...»[1].

وجاءت نهاية شهرزاد كالآتي: «وأقام (الملك شهريار) هو ودولته في نعمة وسرور ولذة وحبور حتى أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات، فسبحان من لا يفنيه تداول الأوقات، ولا يعتريه شيء من التغيرات ولا يشغله حال عن حال، وتفرد بصفات الكلام»[2].

وفي هذه المرة أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح، وقد أبهرها ضوء النهار فتوقفت عن السرد إلى الأبد، ولكن قصتها مازالت تنطق بحالها؛ وسردها يفتن أجيال القرّاء المتعاقبين، ويسحر خيال المستمعين المبهورين، الذين أذهلتهم شهرزاد بسردها.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٢٣ ج ٤.

(٢) المرجع نفسه.

الخطاب العجائبي

إن الذي جعل حكايات شهرزاد تدوم وتستمر في التداول هو طبيعة خطابها الذي يتميز بالغرائبية والعجائبية، أي أنها ليست سِيَراً وأخبارا بالمفهوم العلمي الدقيق ولكنها عبارة عن مثالات وخيالات تخاطب الخيال البشري وتستنفره بالصور الغريبة والأشكال العجيبة وهو ما جعل منها نموذجاً سردياً خالداً يلتجئ إليه المبدعون لاستلهام مواقفه وصوره والنقّاد لتجريب آلياتهم الوصفية والتحليلية.

وقد ارتبطت ألف ليلة وليلة بالذاكرة الشعبية، لأن الخرافة منبتها هو الذهنية الخرافية التي تتميز بها الشعوب القديمة والتي ترى فيها نوعاً من التعويض أو التنفيس، وكما تجد فيها مجالاً واسعاً للتحليق في الخيال وتشكيل العالم وفق نزوات السارد أو تعبيراً عن تطلعات المستمع وانتظاراته.

ولا يتأتّى لها (الخرافة) ذلك إلا باستعمال الوسائل التي تستطيع أن تنفذ إلى عمق أعماق المستمع واختراق خياله، ومن بين هذه الوسائل التضخيم والتهويل وهذا لكي يجعل من السارد أو من البطل بطلاً حقيقياً بقدرته على تخطّي الصعاب وقهر الحواجز وتخطّي المجهول لأن «التضخيم في الأشياء يعود إلى سعة المخيلة الجغرافية للقاص وإلى تصوير الممالك البعيدة بكل الصور الغرائبية، وإلى جعل بحيرة ماء صغيرة محيطاً، وسمكة صغيرة حوتاً، وغولاً واحداً جيشاً من الغيلان، وتعكس المخيلة الجغرافية حاجة اجتماعية ترتبط أساساً بالتجارة وتوسيع الأسواق ومد

خطوط السيطرة»[1] سواء كان ذلك سيطرة التجار على البحار وحركة السفن أو سيطرة السارد على المستمع.

ويلجأ السارد إلى التضخيم لأنه اكتشف أن السامع تستهويه هذه الكيفية في الحكي وتجعله يتابع القصة باهتمام بالغ «وعندي، يقول حسن حميد، أن السارد في الليالي ضخَّم كثيرا، وغرَّب أكثر في افتعال الحوادث، وطبقات الخيال لأنه لمس رضا السامع ورغبته في كسر رتابة الواقعي والمعيش ليحلم قليلاً، ويسافر على جناح الخيال مع السندباد أو غيره سفراً مبهجاً طارداً لغم الواقعي والمعيش»[2] وهو ما يعني أن السامع يمكن أن يتاجر ويربح ويسافر ويغامر بواسطة الخيال دون أن يبرح مكانه.

وانطلاقاً من هذه الملاحظات يمكن أن نقول إن الخرافة هي فضاء للحلم وتفتح باباً للخيال دون الرجوع إلى ضوابط عقلية أو واقعية «لأن الحكاية الخرافية تحرر الأشياء والشخوص من علاقاتها الطبيعية، وتنشئ علاقة جديدة بين بعضها والبعض الآخر. وهذه العلاقة الجديدة من السهل أن تنتهي وكأنها لم تكن»[3] حالما ينتهي السارد من رواية حكايته.

ولكن لماذا تلجأ الخرافة إلى الغرائبية؟ تقدم نبيلة إبراهيم تفسيراً يشبه التفسير الذي قدمه حسن حميد، وهو شائع تقريباً بين كل من يتعرض لهذه الزاوية من الدراسة في نوع يحدد القص، ألا وهو «ميل الإنسان إلى كل ما هو عجيب وسحري، كما يفسره أن الحكاية الخرافية لا تصور علاقة الإنسان بعالمنا الخارجي

---

(١) ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص ١٧

(٢) حسن حميد: ألف ليلة وليلة – شهوة الكلام. ص ١٧٣.

(٣) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي. ص ١٢٤.

فحسب وإنما تصور كذلك صراعه مع عالمه الداخلي»(١). والهدف من الاستماع إلى العجيب والسحري هو الترويح عن النفس ومخادعة الواقع وتناسي المعيش.

ولكي يتميز الخطاب بالعجائبية، فإن السارد يجد نفسه مضطراً لاستعمال وسائل التغريب وطرائق التخريف وهذا الاستحواذ على خيال المستمع لأن «الرجل الموهوب في الخيال القصصي إذا ما جلس يروي للناس حكاية في الأزمان الغابرة توهم أنه لو ساق في حكايته الحوادث العادية المألوفة لم يستوقف أسماع المنصتين و لم يستثر إعجابهم كما لو ساق في حكايته الحوادث الشاذة العجيبة الشاطحة في خيالها؛ فلابد إذاً لكي يظفر الحكاؤون بالتقدير أن يرووا المدهشات التي تثير السامعين بغرابتها، لهذا جاءت حكايات العصر القديم والعصر الوسيط حول الأرباب وأبطال الأساطير، فتروى الأعاجيب عن (...) ملوك الجن والشياطين وما إلى ذلك»[٢].

فما هو إذا معيار العجائبية؟ يجيب تودوروف عن هذا السؤال قائلاً: «إن الكلام عن «حدود» (قد تكون من ألف نوع) لمجموعة اتصالية ما، نجهل عنها كل شيء، إنما البقاء من الغامض على كل حال». على أن هذه الأطروحة تحمل لنا مؤشرين: أولاً توجد كل دراسة لموضوعات العجائبي في علاقته تجاور مع دراسة الموضوعات الأدبية في العموم. ثم بالتالي، يكون «أَفْعَلُ» التفضيل، والمبالغة هما معيار العجائبي[٣]. ونلاحظ أن تودوروف يعتمد على تواتر المبالغة في نص معين ليحكم عليه بالعجائبية والغرائبية.

---

(١) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص ٦١

(٢) هـ. ب. تشارلتن: فنون الأدب. ص ١٥٢.

(٣) ت. تودوروف: موضوعات العجائبي. ص ١٣٠. ت. الصديق بوعلام.

والمبالغة كأسلوب بلاغي تتيح لنا إمكانية تجاوز الواقع، سواء بتضخيمه إلى درجة تتجاوز الحد المعقول والمنطقي، أو إلى درجة تصغيره مع ضخامته في الواقع المحسوس، وبالتالي التلاعب بالأبعاد الهندسية والشكلية وجعلها أدوات سحرية وعجيبة يلجأ إليها السارد، أو انقلاب الوضعيات والمواقف في حياة البطل أو الأشخاص الذين يدورون في دائرته. ومن هنا يتضح لنا أن «المبالغة سمة شعبية تلائم الحكي عن الفقراء والملوك معاً، وهي خصيصة من خصائص الأسلوب، خاصة ذلك الذي يجسد موضوعاً يجمع بين السحر والخرافة والوقائع الشعبية. وفي عموم الفهم العام لمثل هذه القصص فإنها تلقى إقبالا من قبل السامعين، لأن المبالغة تصور الغرائب»(١).

وقد عُدَّت «المبالغة» في نظر النقاد والمبدعين من أهم سمات الخطاب الأدبي، لأنها تتجاوز إشكالية الخطأ / الصواب، أي الحقيقة الموضوعية والتي يمكن معاينتها والتأكد من نتيجتها، ولهذا فهي تساعدنا على تجاوز الواقع. لهذا يعرفها أحد الباحثين المعاصرين في البلاغة العربية، بأنها «تجاوز لواقع أو عادة، ويتم ذلك بداهة بمقارنة الوجود بالواقع والعادة، ولكننا ما دمنا قد رفضنا رفضاً قاطعاً فصل الاستعارة وتحويلها إلى ما يزعم أنه مكوناتها على ضوء الاستعارة اختصار لتشبيه، وأنها عدول عن حقيقة أصلية، فلا مجال للحكم على الاستعارة بالمبالغة وتجاوز الواقع والعادة ووضعها في قفص الاتهام والدفاع عنها بإخراجها وتبرئتها من تهمة الكذب»(٢).

---

(١) ياسين النصير المتخفية. ص ١٥.

(٢) عالي سرحان القرشي: المبالغة في البلاغة العربية. ص ص ٢٠١-٢٠٢.

ولكي نفهم اشتغال «المبالغة» ووظيفتها فهما صحيحاً فإنه يجب علينا الابتعاد عن الأحكام العقيمة، وإلا حكمنا على العرب التي هي أمة الشعر بأنها أمة الكذب، كما فعل ذلك الأب بيار دانييل هوييه Pierre Daniel Huet الذي بعد أن تعرض إلى تمرس العرب بالشعر والعلوم التي لم تصل في -نظره- إلى تقاليد الثقافة الإغريقية انتهى إلى القول بأن «العرب أمة موهوبة في الكذب»(١). وهو حكم متسرع وغير متبصر وينم عن جهل هذا الأب بالمنظومة الثقافية العربية.

ونجد أن ناقداً قديماً، هو قدامة بن جعفر، الذي يعتبر أحد العقول المتنورة في الثقافة العربية والذي أخذ بأسباب الثقافة الإغريقية من منطق وفلسفة وجدل وخطابة يذهب إلى عكس ما قاله الأب هوييه، ويرى أن المبالغة هي سمة من سمات الأدب الإنشائي تاريخية أو حضارية تفرض عليه تدقيقاً علمياً.العربي، وتعتبر طابعه المميز الذي يفرقه عن الأدب اليوناني الذي يرى فيه هوييه مرجعاً ونموذجاً لكل الثقافات، لأن «من شأن العرب أن تبالغ في الوصف والذم»(٢). ولهذا فإننا لا نعجب حين نجد أن السندباد البحري يبالغ في أوصاف الكائنات والأشياء التي يصادفها أثناء مغامراته لأنه بصدد سرد وليس كتابة

بعد تحديدنا لطبيعة الخطاب العجائبي وتفسيراته المختلفة ووظائفه المتباينة، بقي علينا أن نستثمر هذه العناصر في تحليل حكايات السندباد البحري، ونسترشد في ممارستنا بالتصنيف الذي وضعه الباحث المغربي عبد الفتاح كيليطو لوصف العالم الغريب الذي يتحرك فيه السندباد، وهو فضاء الأفعال والأحداث، ويرى هذا الناقد أن عالم الغرابة يتشكل وفق تشكيلات أربع(٣) هي:

---

(١) P. D. Huet: Traité sur l'origine des romans. p 188.

(٢) قدامة بن جعفر: نقد النثر. ص ٧٠.

(٣) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ص ٩٩-١٠٠.

١- ما يتعلق بحجم المخلوقات.

٢- تجاوز المتناقضات والمتنافرات.

٣- نقض العادات وغرابة الشعائر.

٤- غرابة التسمية أو غيابها التام.

ونص السندباد البحري يحوز كل هذه المواصفات التي تجعل منه خطاباً عجائبياً وغرائبياً وخاصة ما تعلق منها بالوصف (كما يرى ذلك قدامة بن جعفر) سواء كان ذلك في مجال الحيوانات أو الأماكن النائية والقصية.

وأول وصف غرائبي يصدم به السامع - ومن بعده سلسلة القراء المتعاقبين- هو تلك السمكة العملاقة التي رست عند شاطئ جزيرة فالتحمت بها «فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان، فلما أوقدتم عليها النار أحسَّت بالسخونة فتحركت»[1]. وهو ما يجعل السامع يتعجب من حجم هذه السمكة (بمساحة) جزيرة، ثم عن المدة التي استغرقها نومها إلى درجة تراكم الرمال عليها ونبتت الأشجار، وتفجرت العيون حتى صارت «كأنها روضة من رياض الجنة» ولكنها عندما أحست بالحرارة استفاقت وغرقت في البحر.

إن عنصر الغرابة يتقوّى ويتعاظم من خلال الحجم الخيالي لهذه السمكة، ثم المدة الزمنية التي استغرقها نومها، والتي يمكن عدها بالزمن الطبيعي بالملايين من السنوات، وكان يكفي لشرارة صغيرة أن توقظها وتعيدها إلى البحر، فالسمكة في سياق الوصف الغرائبي تتخذ أبعاداً مكانية تفوق كل تصور.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ص ٤٠٠-٤٠١.

وهناك عنصر آخر يثير الإعجاب ويقوي عنصر الغرابة هو المزج بين عنصرين، في الواقع لا يمكن أن يتلاحما هما العنصر الحيواني والعنصر الأرضي، أي بين الحي والجامد ويحدث تبادل في الواقع عندما يتخذ الحي أبعاداً لا متناهية.

ومن أنواع السمك الذي أثار فضول السندباد واعتبرها فلتة من فلتات الغرابة ما رآه في مملكة (المهرجان) وتحديداً في كابل يقول السندباد: «ورأيت في ذلك البحر سمكة طولها مئتا ذراع، ورأيت أيضا سمكاً وجهه مثل وجه البوم، ورأيت في تلك السفرة كثيراً من العجائب والغرائب مما لو حكيته لكم لطال شرحه»[1]. إن السمكة التي رآها هنا - في كابل - ربما قد لا تساوي بعوضة أمام السمكة - الجزيرة وربما درجة غرابتها تقل لأن السامع كان قد تعرف على ما هو أكبر منها، وبالنسبة للقارئ المعاصر فإن هذه السمكة قد تكون هي الحوت Baleine الذي يكثر في المحيط الهندي. أما السمك الذي وجهه يشبه وجه البوم فإن اكتشاف أعماق البحر قد كشف عن الكثير من الغرائب البحرية وبالتالي فإنها بالنسبة للقارئ المعاصر لم تعد غريبة. ولكنها غريبة حقاً بالنسبة لمجتمع ألف ليلة وليلة.

والتضخيم في حجم الأشياء هو الذي يجعلها غريبة مثل بيضة طائر الرخ التي رآها السندباد في شكل «قبة بيضاء شاهقة في العلو كبيرة الدائرة»[2]. في الواقع لا يمكن أن يصادف الإنسان بيضة بهذا الحجم، وحتى بيضة النعامة فإن حجمها لا يتجاوز رأس الطفل وهذا الحجم هو الذي ينقلها من الألفة إلى الغرابة.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٥.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٠٩.

ولكن ما هو حجم الطائر الذي يلد هذه البيضة؟ إنه طائر عظيم يقال له الرخ يغذي أولاده بالأفيال[1]. والغرابة هنا ناتجة من التقابل بين حيوان ضخم معروف حتى وقتنا الحالي ويزن بضعة أطنان يصبح لقمة صغيرة في منقار فرخ طائر الرخ، فإذا كانت هذه هي الحال، فما بالك بحجم الطائر الذي يطير به بين مخالبه ويقدمه لقمة صغيرة لفراخه. وأثناء تحليق طائر الرخ فوق بيضته تغيب الشمس ويظلم الجو وهو ما يدل على حجمه وعظمته.

وتزداد دهشة السندباد تعاظماً عندما يخلص نفسه من قدم هذا الطائر عندما صعد به إلى الجبل، ويطير مرة أخرى باتجاه البحر وبين مخالبه «حية عظيمة الخلقة، كبيرة الجسم»[2] وهي من نوع الحيات التي سيصادفها لاحقاً وبعد مدة قصيرة من تجواله.

وهدف السارد من تصوير هذه الحيوانات الغريبة هو إحداث الإحساس بالغرابة والعجائبية، لأن «حيوانات ألف ليلة وليلة» (لم تكن) حقيقة كلها، فبعضها حيوانات خرافية كالحصان الطائر في حكاية «الحمال والبنات الثلاث» وحكاية فيروز شاه والرخ في حكاية «السندباد البحري»[3]. وهذه المخلوقات الغريبة لم يكن لها وجود كما أثبتت ذلك الدراسات ولكنها وسائل سردية لتقوية عنصر الإغراب وتوسيع مساحة الدهشة.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٠.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١١.

(٣) فاروق سعد: من وحي ألف ليلة وليلة. ص ٤٧.

إن الحية التي التقطها السندباد وطار بها لم تكن النموذج الوحيد ولكنها قد تكون مجرد دودة في منقار حمامة مقارنة مع ما رآه البطل في الوادي الذي أرضه من حجر الألماس «وكل ذلك الوادي حيات تسعى وأفاع كل واحدة مثل النخلة، ومن عظم خلقتها لو جاءها فيل لابتلعته، وتلك الحيات تظهر في الليل وتختفي في النهار خوفا من طير الرخ والنسر أن يختطفاها»[1].

إن الغرابة في هذا الخطاب تتأتى من عنصرين أساسيين: الأول هو التناقض الصارخ بين أرضية الوادي التي كلها أحجار كريمة ومعادن ثمينة، مما يسيل لعاب التاجر الباحث عن ثروة تفوق كل توقع، وفوق هذه الأرضية تزحف أفاع في حجم النخل. ولكي يضاعف السارد في عاطفة الدهشة والإحساس بالغرابة أنه اتخذ من الفيل الذي هو حيوان ضخم ويعتقد أن العرب كانوا يعرفونه لاتصالهم بالهند (طريق الحرير والتوابل) وأفريقيا زنجبار وجزر القمر، يصير هذا الحيوان الضخم مجرد لقمة في منقار طائر الرخ أو لقمة يمكن أن تبتلعها الحية التي في حجم النخلة دفعة واحدة (تبتلعه).

وهذه الحية العظيمة لا تبتلع الفيل فقط ولكنها تبتلع الإنسان ويصف السندباد هذا الجو المرعب بقوله: «وإذا بثعبان عظيم الخلقة، كبير الجثة، واسع الجوف، قد أحاط بنا وقصد واحداً منا فابتلعه إلى أكتافه، ثم ابتلع باقيه، فسمعنا أضلاعه تتكسر في بطنه»[2].

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١١.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤١٩.

ويتكرر نفس المشهد المرعب في الرحلة الأخيرة عندما كان السندباد البحري يتجول في الجبل عندما ألقي عليه من على ظهر الرجل الطائر «وإذا بحية قد خرجت من تحت ذلك الجبل وفي فمها رجل ابتلعته إلى ما تحت سرته»(١). فينجح السندباد في تخليص هذا الرجل عندما يضرب الأفعى على رأسها بقضيب سحري من الذهب أهداه إياه غلام غريب.

ولكي يخرج السندباد البحري من وادي الأفاعي فإنه يتعلق بذبيحة يطير بها نسر عملاق ويحط به على قمة الجبل. وهذا النسر وإن لم يصوره السندباد بنفس العظمة التي صور بها طائر الرخ، إلا أن له من القوة ما يجعله يطير بالذبيحة التي التصق بها السندباد ويقلع بها في الجو(٢) دون أن يحس بأنه قد حمل شيئاً ثقيلاً، أو عبئاً يعيق طيرانه، والغرابة هنا تكمن في الحجم اللامتوقع للنسر.

والكركدن، أو وحيد القرن، في الواقع هو أقل من حجم الفيل الواقعي، ولكنه في سياق السرد العجائبي يتحول إلى دابة خرافية، فقرنه الذي يوجد في وسط رأسه ولا يتجاوز الشبرين، يتضخم في حكايات السندباد ويطول ليصل «عشرة أذرع». وإذا كان الفيل هو معيار الضخامة في الواقع المحسوس فإن السارد لتضخيم الغرابة يجعله في حجم البعوضة (مع طائر الرخ، الحية العظيمة)، فإنه يصير أيضاً فريسة للكركدن الذي يحمله على «قرنه ويرعى به في الجزيرة والسواحل ولا يشعر به، ويموت الفيل على قرنه ويسيح دهنه من حر الشمس على رأسه، ويدخل في

---

(١) المرجع نفسه ص ٢٢ ج ٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٣.

عينيه فيعمى، فيرقد في جانب السواحل، فيجيء له طير الرخ فيحمله في مخالبه ويروح به عند أولاده ويغذيهم به وبما على قرنه»[1].

إن طائر الرخ، في حكايات السندباد البحري، يأتي من حيث الضخامة والحجم الكبير في المرتبة الثانية بعد الجزيرة-السمكة ولهذا نجده يهيمن على كل الحيوانات ذات الأحجام الكبيرة إذ باستطاعته أن يلتقط كركدناً وعلى قرنه فيل وهو ما يثير إعجاب السامع ويستفز غرابته، ولكي يحصل على هذا الأثر فإنه اعتمد على ما يسمى في الفلسفة الحديثة بـــ «المتناهي في الكبر» L'infiniment grand والذي يتجاوز حدود كل تصور.

وينوع السارد في توليد الغرابة بقصد إحداث الدهشة والاهتزازات الكبيرة وذلك عن طريق «مزج المتناقضات والمتنافرات» كما يقول عبد الفتاح كيليطو،[2] وذلك أثناء وصفه لـــ «شخص عظيم الخلقة في صفة الإنسان، وهو أسود اللون، طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عينان كأنهما شعلتان من نار، وله أنياب الخنازير، وله فم عظيم مثل البئر، وله مشافر الجمل مرخية على صدره، وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه، وأظافر يديه مثل مخالب السبع»[3]. فهذا الكائن الغريب يستمد صفة الغرابة من الأوصاف المتتالية التي يراكمها السارد بواسطة واو العطف، حيث ركّبه من أجزاء متنافرة مأخوذة من حيوانات مختلفة وقد ركّبها على جسم إنساني عظيم، ثم إن الأعضاء المأخوذة عن الحيوانات قد بالغ في وصفها لدرجة إثارة الرعب والتقزز.

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤١٤.

(٢) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ٩٩.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٦.

وتمادياً من السندباد في التغريب والتضخيم والمبالغة، فإن هذا الكائن ليس كائناً مسالماً، ولا محاوراً لأنه لا يتكلم ولا يسمح لأحد أن يتكلم في حضرته، فقد جعله السارد يأخذ في البداية ريس المركب الذي كان رجلاً غليظاً وسميناً، حيث «أوقد ناراً شديدة وركب عليه ذلك السيخ المشكوك فيه الريس، ولم يزل يقلبه على الجمر حتى استوى لحمه ورفعه عن النار وحطه قدامه، وفسخه كما يفسخ الرجل الفرخة، وصار يقطع لحمه بأظافره ويأكل منه»(١). إن الغرابة في هذا الموقف تتحد مع الرعب وتتزاوج معه لتنتج العواطف الأكثر عنفاً وانفعالاً وتجعل السامع يعيش دهشة متواصلة.

ونصادف كائناً آخر نصفه بشري ونصفه حيواني يصادف السندباد في طريقه ويتسلط عليه فيسمه العذاب لمدة طويلة، وهو شيخ البحر، ويقول السندباد الذي أراد إنزاله من فوق رقبته: «فلم ينـــزل عن أكتافي وقد لف رجليه على رقبتي، فنظرت إلى رجليه فرأيتهما مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة»(٢). وغرابة هذه الصورة ناتجة عن مزج كائنين في كائن واحد لأن شيخ البحر، أسفله جاموس وأعلاه إنسان، وهو الصورة المناقضة تماماً لعروس البحر.

ويتكرر مشهد آكلي لحم البشر مرة أخرى عندما يقع السندباد ورفاقه رهينة بين أيديهم ويأتي جانب الغرابة من طريقة تسمين الرجل «فيزيدون له الأكل والشرب من ذلك الطعام والدهن حتى يسمن ويغلظ، فيذبحونه ويشوونه ويطعمونه لملكهم»(٣) الذي هو غول.

ويعلق عبد الغني الملاح على مشهد الرعب الذي يؤكل فيه البشر فيقول: «هناك تشابه أكثر وضوحاً بين السندباد وبين أوديس، فعندما مر أوديس بجزيرة (السيكلوب) اصطاده ذلك العملاق ذو العين الواحدة ورفاقه البحارة وسجنهم في

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤١٧.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٤١.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٧.

كهف وراح يأكلهم اثنين اثنين كما اصطاد العملاق الأسود في جزيرة الرخ السندباد ورفاقه البحارة وراح يأكلهم واحداً واحداً، مما يدل على أنه أقل شراهة من زميله وإن كان عملاق أوديس يأكل البشر أحياء فكان عملاق السندباد يشويهم على النار مما يدل على ذوقه الرفيع في إعداد الطعام»[1].

ويتعجب السندباد غاية العجب من بعض العادات في الجزائر البعيدة «التي إذا ماتت المرأة يدفنون معها زوجها بالحياة، وإذا مات الرجل يدفنون معه زوجته بالحياة، حتى لا يتلذذ أحد منهم بالحياة بعد رفيقه»[2]. وعنصر الغرابة في هذا السياق ناتج عن غرابة هذه العادة وتعارضها مع عادات مجتمع القص من ألف ليلة وليلة وهذه العادة «لم تكن تدور بخلد السندباد فيقشعر منها جلده ويشعر بالدوار تجاهها...»[3]. لذلك يطيل ويطنب في وصف هذه العادة، لأنه يشعر أنه لابد من الإطالة في «وصف العالم الغريب لأنه مجهول»[4]. ويصور بالتفاصيل الدقيقة كيف كان هو أيضاً ضحية لهذه العادة السيئة.

ويصادف السندباد البحري عادة أخرى غريبة تثيره وهي عادة مدينة القرود «وإن دخل الليل يأتي الناس الذين يسكنون في تلك المدينة فيخرجون من هذه الأبواب التي على البحر، ثم ينـــزلون في زوارق ومراكب ويبيتون في البحر خوفاً من القرود أن تنـــزل عليهم في الليل من الجبال». وفي الصباح يعودون إلى بيوتهم

(١) عبد الغني الملاح: لمحات حضارية. ص ١٣٢ - مجلة التراث الشعبي.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٢.

(٣) كيليطو: الأدب والغرابة. ص ١٠٠.

(٤) المرجع نفسه.

ومدينتهم الجميلة وإذا كانت العادة، المتعارف عليها أن يقضي الناس الليل في منازلهم ويخرجون في النهار إلى البحر، فإن عادة هؤلاء السكان قد عكست النواميس الزمنية خوفاً من مهاجمة القردة.

وتتجلى غرابة العادة، والخروج على نواميس الطبيعة في المدينة التي لم يذكر السارد اسمها، يلاحظ على رجالها أن «حالتهم تنقلب كل شهر فتصير لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء، ولا يبقى متخلفاً عن تلك المدينة غير الأطفال والنساء»[1]. فغرابة هذه الصورة تأتي من التحولات التي تطرأ على الرجال، فيصيرون طيوراً آخر الشهر ثم يعودون إلى طبيعتهم الأولى. وهناك تعليل آخر للغرابة في هذا السياق فإنه يستمد من مبدأ الحكاية ذاته، «وإذا كان مبدأ الحكاية، في كتاب ألف ليلة وليلة، أن تكون حكاية «غريبة» «عجيبة»، فإن الشخصيات / الحكايات، المغامرات الحكايات ينبغي أن تكون غريبة»[2].

وإذا كان السارد يعتمد على مبدأ المتناهي في الكبر فإنه يعتمد على نقيضه، أي المتناهي في الصغر وذلك ليولد الغرابة، وهو ما حدث له عندما كان سجيناً في المغامرة التي دفن فيها حياً مع زوجته، فبدأ السندباد محاولاته للخروج من هذا السجن يقول : «كنت نائماً يوماً من الأيام، فاستيقظت من منامي وسمعت شيئاً يكركب في جانب المغارة. فقلت: ما يكون هذا؟ ثم إني قمت ومشيت نحوه ومعي قصبة رجل ميت، فلما أحس بي فر وهرب مني فإذا هو وحش، فتتبعته إلى صدر المغارة فبان لي نور من مكان صغير مثل النجمة تارة يبين لي وتارة يختفي عني، فلما

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٢١ ج ٤.

(٢) بسام حجار: مديح الخيانة. ص ٥٥.

نظرته قصدت نحوه، وبقيت كلما أقترب منه يظهر لي نور منه ويتسع»[1]. إن عنصر المتناهي في الصغر L'infiniment petit يظهر باب المغارة في شكل نجمة تضيء وتختفي وهذه النجمة هي التي تكون مخرجاً له من ظلمات المغارة التي عاش فيها مدة طويلة. إن النجمة هي التي تتحول إلى ضوء باهر وتقود السندباد إلى النجاة.

ونفس الحدث يتكرر مرة أخرى، حيث يستطيع البطل اختراق ثقب صغير في الجبل للعبور إلى بر الأمان، فيخاف في البداية، لكن خوفه يتبدد بعد ذلك. ويعبر عن هذا الخوف والقلق بقوله: «انتهى بي الفلك إلى جبل عال والنهر داخل تحته. فلما رأيت ذلك خفت على نفسي من الضيق الذي كنت فيه أول مرة في النهر السابق»[2]. ونفس الأثر الغرائبي يعاود التكرار، ولكن في هذه المرة أعتقد أن تأثيره أقل من المرة السابقة وربما يعود ذلك لتغير السياق وإلى البناء الحكائي ذاته. ولمضاعفة الإحساس بالغرابة، ينظم السارد باليه (رقصة) لثلاث حيتان عملاقة عندها يصف السندباد هذا الجوق: «سمعنا صرخة عظيمة مثل الرعد القاصف فارتعبنا منها... وإذا بحوت قد أقبل على المركب كالجبل العالي ففزعنا منه وصرنا ننظر إلى ذلك الحوت ونتعجب من خلقته الهائلة وإذا بحوت ثان قد أقبل علينا، فما رأينا أعظم خلقة منه ولا أكبر... وإذا بحوت ثالث قد أقبل وهو أكبر من الاثنين اللذين جاءانا قبله... ثم إن هذه الحيتان الثلاثة صارت تدور حول المركب...»[3].

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٥.

(٢) المرجع نفسه. ص ١٧ ج ٤.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ١٥ ج ٤.

وقد استمرت هذه الرقصة الجنائزية مدة فأحدثت ريحاً عاتية حطمت المركب. ويكمن لعنصر الغرابة في هذا المقطع السردي من شيئين اثنين: خلقة الحيتان الثلاثة، وحركاتها حول المركب. «وهذه الحيوانات العملاقة والمخلوقات العجيبة التي يصادفها السندباد تنتمي بجدارة إلى عالم أناس ذلك العصر وتتموقع في حدود الواقع والفلكلور»[1].

وإذا كنا قد حللنا بعض مظاهر الخطاب العجائبي، فإننا نقدم مع تـــودوروف، ملاحظات حول وظائف العجائبي في الخطاب السردي، وقد أجملها في ثلاث هي:

« - أولاً: يخلّف العجائبي أثراً في القارئ خوفاً، أو هولاً، أو مجرد حب استطلاع، الشيء الذي لا تقدر الأجناس أو الأشكال الأخرى أن تولده.

- ثانياً: يخدم العجائبي السرد، ويحتفظ بالتوتر حيث إن حضور العناصر العجائبية يتيح تنظيمها للحبكة منضغطاً بصورة خاصة.

- وأخيراً: فإن للعجائبي، من النظرة الأولى، وظيفة تحصيل حاصل: إذ يسمح بوصف عالم عجائبي، وهذا العالم ليس له، مع ذلك، حقيقة خارج اللغة؛ فالوصف والموصوف ليسا من طبقتين متباينتين»[2].

---

(٢) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 95.

(١) ت. تودوروف: موضوعات العجائبي. ص ١٣٧

الأفعال الخوارقية

لا يتوقف الشعور بالغرابة عند الأوصاف فحسب ولكنه يتجاوزها إلى الأفعال التي يقوم بها البطل، ولكي يكتسب الفعل صفة الخارق فإنه يجب أن يكون غريباً، أي غير مألوف ولا يقوم به إلا شخص قد أوتي من المواهب والقدرات ما لم نجده عند غيره من الأشخاص العاديين. وإنجاز هذا النوع من الأفعال يمنح القائم به مرتبة استثنائية وتميزه عن غيره وينتزع بها اعتراف وإعجاب الجميع.

وفي الثقافة الدينية نجد أن الخوارق والكرامات لا يحوزها إلا التقاة من الصادقين وذوي المراتب السامية في الإيمان وقد اشتهر الصوفية بهذه الكرامات التي رفعت مكانتهم عند بعض المريدين إلى مرتبة الأنبياء. أما الأفعال الخارقة التي ينجزها الرسل فتسمى المعجزات، لأنه يعجز أن يأتي بمثلها غيرهم من البشر، وقد عرف علي بن محمد الشريف الجرجاني المعجزة بأنها «أمر خارق للعادة داعية إلى الخير والسعادة مقرونة بدعوى النبوة قصد به إظهار صدق من ادعى أنه رسول من الله»[1].

والمعجزة في السياق الديني، إضافة إلى طابعها الغريب والمعجز وإثارة الدهشة عند الآخر ووضعه في موضع التحدي، فإنها تقوم مقام الحجة والدليل على صدق الرسول وصدق رسالته. فهي حدث خارق، وحجة في نفس الوقت.

---

(١) أبو علي الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات. ص ٢٣٤.

أما في الأدب فإن الخوارقية Fantastique تنتمي إلى الأدب الخيالي وتهدف إلى تهييج عواطف القارئ وإثارة خياله بواسطة وصف المشاهد الغريبة أو الأفعال المرعبة أو الأحداث الخارقة غير المألوفة والتي تناقض العادة، سواء كانت عاد القراءة أي القوانين التي تتحكم في بناء النص الأدبي وكيفيات تلقيه أو المنطق بالمفهوم الواقعي والحسي، أي العلاقات الطبيعية بين البشر، أو بينهم وبين العالم.

ومن هنا فإن الفعل الخوارقي يقترب من مفهوم الاستثنائي Singulatif في مقابل الفعل العام الذي يمكن أن يقوم به الشخص العادي. وقد كان أرسطو هو أول من أثار ثنائية الخاص / العام وذلك عند حديثه عن الفروق بين التاريخ والشعر، ويمكن في سياق ثقافتنا المعاصرة أن نقول الأدب بصفة عامة. يقول أرسطو: «وبطبيعة الحال فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان في كون أن الأول يصوغ حكاياته نثراً والثاني شعراً، ولكنهما يتميزان بكون الأول يحكي ما حدث حقيقة، والثاني الأحداث التي يمكن أن تقع»(١).

والأفعال الخوارقية، بطبيعة الحال، ليست أفعالاً تاريخية، لأنها خيالية ولم تتحقق على أرض الواقع، كما أنها لا تخضع لقانون العلة والسببية الذي يتحكم في الخطاب التاريخي، فهي من هذا المنظور أفعال استثنائية لا تتكرر. ومن هنا تأتي فرادتها وتميزها وبالتالي غرابتها، ثم أخيراً غربتها لأنها تجد نفسها غريبة ليست لها نظائر أو متشابهات. ويرى أبوعلي ياسين أن «حكايات ألف ليلة وليلة (...) حوادث لا تتكرر، فهي غريبة عجيبة»(٢).

---

(١) Aristote: Poétique. p 42.

(٢) أبوعلي ياسين: حكايات شهرزاد: الواقعية والغرائبية. ص ٦٩.

وكون حوادث ومغامرات السندباد البحري لا تقبل التكرار فهي حوادث استثنائية، وكنا قد كررنا كثيراً صفة أفعال السندباد بأنها مغامرة، مثلها مثل مغامرات «أوليس». فهذا يعني أن هذه الحركة (المغامرة) لا تستحق هذه الصفة إلا إذا صادف القائم بها أحداثاً جساماً يستطيع التخلص منها والتغلب على كل الحواجز التي تعترض طريقه، أما إذا كانت خالية من الأحداث فإننا نصفها بأنها رحلة سياحية أو تجارية أو رحلة في طلب العلم. لأن المغامرة هي التنقل المغارب «فمغارب الدنيا هي مواضع الحدث/المغامرة؛ والتغريب هو النفي والارتحال (ومعظم حكايات ألف ليلة وليلة تقوم على الرحلة والاغتراب، والغامض من الكلام، وما يأتي به الرجل من شيء غريب هو صفة الحكاية («غريبة» «عجيبة») التي لا تستحق أن تروى إن لم تكن كذلك. وهو المبالغة والإفراط»(١).

وإذ قد تبين لنا أن هناك علاقة وطيدة بين العجائبية والخوارقية Fantastique فما هي الخوارقية؟ في حدود اطلاعي يعتبر كتاب تودوروف «مدخل إلى الأدب الخوارقي» (١٩٧٠) أهم دراسة نظرية – تطبيقية في هذا المجال وفي حدود المنهج النقدي الذي اعتمدته وهو البنيوي السيميائي. وقد عرف تودوروف الخوارقي أنه «التردد Hésitation الذي يستشعره الشخص الذي لا يعرف إلا القوانين الطبيعية، في مواجهة حدث فوق – طبيعي Surnaturel»(٢) من خلال هذا التعريف يستخرج مجموعة من العناصر: منها الشعور أو الإدراك بأننا أمام حدث فوق – طبيعي أي خارق وهو يقول عنه، في موضع آخر، «إن العجائبي يتحدد بصفته إدراكا خاصاً لأحداث غريبة»(٣). أي أن فعل الإدراك يجب أن يكون

---

(١) بسام حجار: مديح الخيانة. ص ٥٦.

(٢) T. Todorov: Introduction à la littérature fantastique. p 29.

(٣) ت. تودوروف: موضوعات العجائبي. ص ١٣٦.

أساسياً لفهم طبيعة الفعل الخوارقي، لأن الذي لا يعرف القوانين الطبيعية وكيفيات عملها، أو من لم يسبق له أن اطلع على نص خوارقي فإنه لا يستطيع أن يدرك الموضوع العجائبي. وهو ما يفيد أن الذات المدركة يجب عليها أن تتحسس الشكل الخوارقي ولها فكرة، حتى لو كانت غامضة عن مضامينه، أو حتى مجرد حدس.

العنصر الثاني في تعريف تودوروف أنه يضع الخوارقي في قلب ثنائية الخيال / الواقع، وأن التردد بينهما هو الذي يخلق الحالة الخوارقية ويدعم هذه الصفة وهو ما أشار إليه عندما قال: «إن مفهوم الخوارقي يتحدد عن طريق علاقة الواقع بالخيال»[1]. وهو ما يعني أن الخوارقي لا يعني الثبات، لأن الثبات هو التجمد، ولكنه هذه الحركة والعلاقة المتوترة بين الخيال والواقع، فتارة ينحاز نحو الواقع (مثلما نرى في السندباد في تسمية الأماكن وأساليب المتاجرة) وتارة نحو الخيال (الأماكن الخيالية التي يزورها السندباد، السمكة-الجزيرة، الكائنات الغريبة: طائر الرخ، الكركدن، الأفاعي العملاقة، الغول الأسود، شيخ البحر...) فيحتار القارئ أو المستمع، هل يتعامل معها كحقيقة أم يأخذها على أنها خيال.

وانطلاقاً من تحديد تودوروف للخوارقي، يعطينا خصائصه ويجملها فيما يلي:

« - يجب على النص أن يفرض على القارئ اعتبار عالم الشخصيات عالم حقيقي وأن يتردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المذكورة.

- هذا التردد يمكن أن يُحَسَّ، أيضاً، من قبل شخصية، وهكذا فإن دور القارئ يوكل إلى شخصية، وفي نفس الوقت فإن التردد يجب أن يقوم المؤلف بتمثيله ويصير موضوعاً (قيمة) من موضوعات العمل الأدبي.

T. Todorov: Introduction à la littérature fantastique. p 29. (١)

– أخيرًا، يتعين على القارئ اتخاذ موقف تجاه النص فيمكنه أن يرفض التأويل الاستعاري الرمزي، كما يمكن أن يرفض التفسير الشعري »(١).

وتشغل فكرة «التردد» **Hésitation** مركز التفكير في نظرية تودوروف هي ما سماها من قبل كلود بريمون **C. Brémond** «بالممكنات السردية» **Possibles narratifs** وهي حركة الذهاب والإياب بين التدهور والتحسن، أي القوانين التي تحكم هذه الحركة، وتتم على مستويين: « (أ) تعكس الإجراءات المنطقية لمتوالية من الأحداث المنتظمة في شكل حكاية ويلزم احترامها لتجنب السقوط في الغموض. (ب) إضافة إلى المضايقات المذكورة، الخاصة بالحكاية، يجب احترام التواضعات الخاصة بعالمها، خصوصية الثقافة، والعصر والجنس الأدبي وأسلوب السارد»(٢).

وعليه نكون قد حددنا أهم خاصية من خصائص الجنس الخوارقي باعتباره وسيلة من وسائل التعبير عن الواقع وطريقة لإعادة التوازن لمجتمع يعاني من اختلالات هيكلية على مستوى العلاقات بين أفراد المجتمع. وهو الدور الذي قام به السندباد من خلال مغامراته، فعبر من خلالها من الدور البطولي الذي يتوق المستمع إلى القيام به، وجمع الأموال الطائلة في سياق نشطت فيه حركة التجارة واكتشاف المناطق النائية، وتعزز المكانة السياسية والاجتماعية عن طريق الثروة حيث تحول السندباد إلى أحد وجهاء بغداد واتصاله بالسلطة السياسية من خلال مقابلته للخليفة العباسي أمير المؤمنين هارون الرشيد الذي أوفده في مهمة ديبلوماسية لدى ملك الهند.

---

(١) **T. Todorov: Introduction à la littérature fantastique. p p 37-38.**

(٢) **C. Brémond: La logique des possibles narratifs. p 60. Communications.**

وإذا قرأنا حكايات السندباد البحري، فإننا نلاحظ أنها بغرابتها تحتوي على عدد كبير من الأفعال والحكايات الخوارقية ويصور السرد حالة الهلع التي تصيب البحارة والمسافرين عندما أعلمهم صاحب المركب أن الجزيرة التي هم عليها هي عبارة عن سمكة كبيرة نائمة وهنا يهرع الركاب إلى السفينة ويحتار القارئ ومعه البطل هل إن السمكة ستتلف المركب وهي عائدة في طريقها إلى عمق البحر أم أنها تنجو هي الأخرى ولكن السارد يجعلها تتجه نحو البحر.

وماذا عن البطل؟ هل ركب مع المسافرين أم تخلّف عنهم؟ يجيبنا البطل نفسه «وكنت أنا من جملة من تخلّف في الجزيرة فغرقت في البحر مع جملة من غرق»[1]. والغرق يعني بكل بساطة الموت والهلاك، ولكن القارئ الذكي قد يتنبه إلى أن السرد قد كتب بصيغة المتكلم فكيف نجا البطل؟ هناك إمكانات كثيرة واحتمالات متعددة، قد تكون السفينة قد عادت لالتقاط من تبقّى من ركّابها بعد حالة الفزع التي أصابت الجميع كما يمكن أن يكون قد التقطه طائر عملاق ووضعه فوق جزيرة أخرى.

لكن الفعل الخوارقي يتعلق بقشة واهية، وتتدخل الإرادة الإلهية، أو لنقل الصدفة، عندما يقول: «ولكن الله قد أنقذني ونجاني من الغرق ورزقني بقطعة خشب كبيرة من القطع التي كانوا يغسلون فيها، فمسكتها بيدي وركبتها من حلاوة الروح ورفست بالماء برجلي مثل المجاذيف والأمواج تلعب بي يميناً وشمالاً»[2]. إن الفعل الخارق يتجسد، هنا، عن طريق تدخل القدرة الإلهية، لأن الله سبحانه وتعالى

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠١.

(٢) المرجع نفسه.

على كل شيء قدير فأنقذ البطل ونجاه من الموت، ويصبح اللوح الذي تعلق به البطل «رزقاً». ولكن معاناة البطل لم تنته بعد لأنه يطمح إلى الوصول إلى البر.

وهذه المعاناة تطول، ومعها تطول معاناة القارئ، والتي لا تنفصل عن الأولى كما لاحظ ذلك تودوروف؛ وهذا الطول في المدة يولد اليأس والإحباط عند القارئ الذي ينتظر نجاة البطل خاصة عندما صرح: «ودخل عليّ الليل وأنا على هذه الحالة، فمكثت على ما أنا فيه يوماً وليلة»[1]. البطل يكاد يقطع حبل الرجاء والأمل في النجاة يتضاءل ومعه أمل القارئ الذي يكاد يوقن أن البطل سيسلم للموج ويهبه نفسه لقمة سائغة.

ولكن البطل ليس من النوع الذي يخضع بسهولة، وهو ما يطيل من عذاب القارئ وترقبه، وبما أن قانون الفعل الخوارقي لا يخضع للمنطق الطبيعي، فإن عوامل الطبيعة (الريح والأمواج) تتدخل لتقذف به إلى جانب جزيرة وتكون العلاقة بين الموت والحياة هي «فرع من شجرة عالية»[2] يتعلق به السندباد لينجو من الغرق.

ومن هنا تكون دهشة القارئ ويبدأ في مراجعة سلسلة الكوارث التي تعرّض إليها البطل. ويكتشف أن أسباب النجاة من الغرق واهية جدًّا، في البداية كانت قصعة من خشب، ولماذا تركها أصحابها حتى يعثر عليها البطل، ثم الريح والأمواج وأخيراً فرع شجرة. ويمكننا أن نحكم قياساً على قول تودوروف أن فرع الشجرة يساوي الحياة، هذا الفرع الذي يمكن أن تمر عليه دون أن نعيره أي اهتمام يذكر.

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠١.

وبعد هذه السلسلة من الاختبارات بالمفهوم الوظيفي الغريماسي يكتسب السندباد صفة البطولة، لأنه استطاع بشجاعته ومواصلته للمجهودات وعدم استسلامه للظروف المعادية المحيطة به أن ينجو بحياته. وهذا يجعلنا نرى «أن الحكاية الخوارقية بأحداثها الغريبة والمرعبة، بأماكنها المظلمة وشخصياتها التي في خطر، ترسم وفق شكل سردي بسيط وعبر عدد قليل من الصفحات الدروب المزروعة بالمكائد والتحذيرات، التي يقطعها البطل وتجسد التردد بين الخوف والرغبة»(١). الخوف من الموت غرقاً والرغبة في النجاة والفوز بالحياة.

ولكن هل تستطيع هذه الأفعال الخوارقية أن تغيّر منظومة القناعات التي يملكها القارئ؟ أعتقد أن الهدف الذي حققته هذه الأفعال هي إبقاء القارئ أطول مدة ممكنة في وضعية ترقب وحالة انتظار، ولكنه حالما ينجو البطل فإنه يتنفس الصعداء ويرجع إلى حالة الاستقرار الأولي.

ويرتبط الفعل الخوارقي عادة بالانقطاع المفاجئ للشريط السردي دون أن تكون هناك مؤشرات أو دلائل تشير إلى ذلك، ويستعين السارد عموماً بأداة سردية مثل إذ أو إذا الفجائية؛ وسميت هكذا، ربما، لأنها تشير إلى المفاجأة التي يحدثها الانقطاع السردي، كما أن هذه الأداة يمكن عدها وسيلة تقنية للانتقال إلى حدث سردي آخر دون أن يكتمل الأول أو يصل إلى منتهاه.

وقد تعرضت البلاغة العربية القديمة إلى هذه الظاهرة، ظاهرة الانتقال من غرض إلى غرض وقننت الوسائل والشروط والضوابط التي تتحكم في هذه الحركة،

---

(١) C. Masséron: Le récit fantastique. p 33 Pratiques N° 34 / 1982.

ولكنها أحصت بعض الأدوات اللغوية، والتي لم تنظر إليها بعين الرضا، التي يمكن أن تحقق هذا الانتقال مثل عد عن ذا، اذكر ذا، دع ذا...

وهو ما نصادفه لدى السندباد، فعندما ينجو من الغرق فإنه يصبح هائماً ومتشرداً في جزيرة معزولة، لم يذكر اسمها، وهي حالة استغراب وقد ظن أنها غير مأهولة ولكنها كانت تخبئ له من الأسرار ما يجهله إلى أن كان ذات يوم يتجول «وإذا برجل قد خرج من تحت الأرض»[1]. المفاجأة مزدوجة، وقد استعمل السارد «إذا» الفجائية التي قطعت حالة الاستقرار التي يعرفها البطل لتدخل فيها قصة جديدة، لأنه حسب قانون تودوروف فإن الظهور شخصية جديدة يساوي قصة جديدة. وتتعاظم هذه المفاجأة عندما يطلع عليه رجل من تحت الأرض. وحالما يلتقي الرجلان ينشأ بينهما حوار يكشف من خلاله كل واحد منهما عن هويته الحقيقية.

وإذا كنا نلاحظ في هذا المقطع السردي انعدام الفعل الخوارقي، فإن خروج رجل من تحت الأرض في جزيرة معزولة فهو وحده كاف لوصف الفعل بالخوارقية.

وعندما تقلع السفينة بركابها وقد تركوا السندباد البحري نائماً فإنه يكتشف قبة بيضاء التي هي في الواقع بيضة طائر الرخ، الذي لن يتأخر في الظهور ابتداء من هذه اللحظة يبدأ الفعل الخوارقي في مد خيوطه ولكي يقوي السارد صفة هذا الفعل فإنه يفرط في التهويل في وصف هذا الطائر العملاق الذي أخفى الشمس. وتبدأ حيرة البطل وتكثر تساؤلات القارئ حول مصير البطل هل سيأكله هذا الطائر العملاق أم أنه يكفي أن يحط عليه فحسب ليحوله إلى عجينة من لحم؟ ويصمت

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٢.

السارد عن هذه الاحتمالات فيجعل الطائر ينـــزل على بيضته ويحضنها بجناحيه[1] دون أن يعير اهتمام للبطل الذي يبدو أمامه عبارة عن حشرة لا تساوي شيئاً. ولكن شجاعة البطل تدفعه إلى ربط نفسه في رجلي هذا الطائر لينقله إلى مكان آمن وآهل. وعندما يطير به في الجو، تتعلق روح القارئ مع البطل وتنقطع أنفاسه، فهل سيسقط أم أن الطائر سيرميه في البحر وتبقى هذه الاحتمالات معلقة إلى أن «حط على مكان عال مرتفع»[2].

والمكان المرتفع له خطورته، لأنه يشرف على واد سحيق كله «حيات تسعى وأفاع كل واحدة مثل النخلة»[3]. فيجد البطل نفسه في وضعية المحتجز، فعبّر عن إحباطه بقوله: «كل ما أخلص من مصيبة أقع فيما هو أعظم منها وأشد»[4]. ويبدأ السارد في شد حبل السرد وتقوية عنصر التشويق بواسطة وصف هذه الحيات الضخمة ونهمها وشراهتها وقدرتها على ابتلاع فيل كامل دفعة واحدة.

وتستمر معاناة البطل مدة يوم كامل لأن طائر الرخ كان قد طار به عند مطلع الفجر وها هو النهار قد ولّى وهنا «تكمن لذة النص في كونه يبقى في حالة تساؤل أطول مدة ممكنة»[5]. وذلك لإطالة حالة الترقب ومضاعفة المخاوف. وهذه المرة، لا يتخلص البطل بمجهوده العضلي ولكن عن طريق استعمال الذاكرة والنبش في خباياها. ولكي ينجو فإنه يوظف قصة كان قد سمعها من بعض التجار والسوّاح. فيربط نفسه إلى ذبيحة تسقط عليه من الأعلى، وهل يحدث هذا كل يوم

(١) المرجع نفسه. ص ٤١٠

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١١

(٣) المرجع نفسه.

(٤) ألف ليلة وليلة. ص ٤١١

(٥) C. Masseron: Le récit fantastique. p 33. Pratiques N° 34 / 1982.

وفي وقت معين؟ إنها التساؤلات التي يمكن أن يطرحها القارئ، فيأتي نسر عملاق يلتقطها ويطير بها إلى القمة.

ونلاحظ أن السارد مازال يستعمل نوعاً من الضغط السردي مستعملاً أسلوب التهويل في وصف النسر، ويستطرد في سرد الحكاية التي كان قد سمعها منذ مدة طويلة. ويلجأ السارد إلى أداته السحرية «وإذا بنسر نزل على تلك الذبيحة وقبض عليها بمخالبه وأقلع بها إلى الجو وأنا متعلق بها»[1]. وفي هذه اللحظة يعلق السرد ويبقى القارئ مشدودا إلى مصير البطل ولن يختفي هذا التوتر إلا عندما يحط الشر فوق الجبل. وهنا ينجو البطل ويستريح القارئ عندما يطمئن على مصيره.

وهذه المتتالية من الأحداث الخوارقية ناتجة عن «مهارة القاص (في الليالي) من خلال انتقاله من عالم (علوي) إلى آخر (واقعي) إلى ثالث (سفلي) دون أن يشعر القارئ بهزات هذا الانتقال، أو ثمة قفزات بعيدة في القص أثرت في لحمة النسيج العام للحكاية»[2]. وهذه الانتقالات التي استعمل فيها البطل وسائل غير بشرية تم أغلبها جوّاً بواسطة طائر عملاق هي من العناصر التي تقوّي الأثر الخوارقي وتجعله حاضراً بقوة.

وفي رحلة أخرى، يصوّر السارد السندباد وهو في حالة استقرار، ولكن هذا الاستقرار لا يدوم «إذ لاح (لهم) بيت عامر وسط تلك الجزيرة... فإذا هو قصر مشيد الأركان، عالي الأسوار»[3]. وهنا يبدأ الفعل الخوارقي في إحكام قبضته على القارئ والذي تبدأ التساؤلات في تأريقه، مثل لمن هذا القصر، وكيف شيد ومتى،

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٣.

(٢) حسن حميد: ألف ليلة وليلة – شهوة الكلام. ص ١٠٦.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٦.

وهل بإمكان السندباد أن يقيم فيه مع أصدقائه في انتظار عودهم إلى ديارهم أو انتقالهم إلى جزيرة أخرى.

ويخف توتر السرد ويقل ضغطه أثناء وصف السندباد لشكل القصر ومكوناته وهي عبارة عن سياحة واستكشاف، حتى يتوّهم، القارئ أن البطل قد حصل على ما كان يتمناه، ولكن هذه الحالة لا تدوم، إذ يقحم السارد قصة مرعبة تثير التساؤلات وتخلف الحيرة. وقد استعمل «إذا» لقطع الشريط السردي: «وإذا بالأرض قد ارتجت من تحتنا وسمعنا دوياً من الجو»[1]. وهذا الدخول المفاجئ للعملاق الأسود ذي الأنياب الخنــزيرية يحدث انقطاعاً في حبل السرد، ويصفه السارد بأوصاف مخيفة لدرجة أنه يتكون من كل الحيوانات المفترسة إضافة إلى تضخيم آلات الفتك عنده أكثر مما هي عندها وتجري العادة عنده في كل يوم أن يأخذ رجلاً فيشويه على النار ويأكله، ولكن الذي يهم القارئ هو مصير السندباد، وتكثر التساؤلات والترقّب، متى يحين دوره؟ ومتى يكون مصيره مثل باقي رفاقه؟ ويتردد القارئ في الإجابة لأنه يحتمل أن يفلت من قبضة هذا الوحش، ولكن بأية طريقة؟

إن تكرار هذا الفعل جعل السرد يتوتر والإحباط واليأس يتسربان إلى قلب السندباد، وفي حالة يأسه يحكم «أن هذا الموت موت رديء»[2]. ويوقن معه القارئ أن موت البطل وشيك، ولكن البطل، بما أنه مكتوب عليه أن ينجو دائما فإنه يتعاون مع ما تبقى من رفاقه على فقء عيني الرجل الوحش والتخلص من أسره، وهو «انتقال غير منتظر وغير منسجم مع مجرى الحكاية»[3].

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٦.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤١٧.

(٣) بو علي ياسين: حكايات شهرزاد: الواقعية والغرائبية. ص ٧٧.

ومن تبقّى من الجماعة، يجد نفسه ثانية رهينة ثعبان عظيم انقض على أحد رفاق السندباد فابتلعه وكرر هذا الفعل أكثر من مرة وهو ما يجعل القارئ يتساءل عن مصير بطله، ويحار بين احتمالين الأول والذي يكاد يكون يقيناً هو أن السندباد يلقى نفس المصير الذي لقيه أصدقاؤه والثاني، وهو ناتج عن العادة أنه سينجو. وبما أن هذا الفعل يكاد يكون تكراراً لفعل سابق ومشابه له فإن القارئ لا يكون عرضة لضغط سردي كبير، لأن «النص الجديد يذكر القارئ (المستمع) بأفق انتظار وقواعد كان قد تعرف عليها من خلال نصوص سابقة، ويمكن أن تتعرض إلى تنويعات أو تصويبات أو تغييرات أو يعاد إنتاجها بكل بساطة»(١).

وقد تكون حالة الترقب شديدة عند من لم يقرأ الحكاية السابقة فتشتد حيرته ويعظم قلقه، أما من قرأها فإن هذه الحالة تكون أقل تأثيراً، ويتقلص هامش الاحتمال وسينجو السندباد بواسطة الأخشاب التي لف السندباد بها جسمه فعسر على الثعبان ابتلاعه، ويطيل السارد في تعذيب القارئ ومعه البطل لأن محاولات الثعبان المتكررة قد استمرت «من غروب الشمس إلى أن طلع الفجر وبان النور وأشرقت الشمس فمضى الثعبان إلى حال سبيله وهو في حالة ما يكون من القهر والغيظ»(٢). ومع انهزام الثعبان الذي باءت محاولاته بالفشل يسقط ضغط السرد وتنتهي حالة الترقب التي طالت على القارئ.

ويدخل القارئ مجدداً في دوامة الحيرة والقلق عندما يسقط السندباد رهينة بين يدي جماعة من العراة، وقد كان عنصر المفاجأة قوياً، إذ بعد أيام من التيه والضياع «إذ لاحت لنا (يقول السندباد) عمارة... فبينما نحن واقفون على بابها إذ

---

(١) H. R. Jauss: Littérature médiévale et théorie des genres. p 49.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢١ .

خرج علينا من ذلك الباب جماعة عراة لم يكلمونا»[1]. إن عدم التواصل بالكلام يعني أن المواجهة مفتوحة والتحدي قائم، فيشرع العراة في تسمين رفاق السندباد وشيهم ليقدموا طعاماً لملكهم الغول واستمرت هذه العملية مدة، ومعها طالت عذابات البطل (ومعه القارئ) الذي نحف جسمه بفعل الخوف إلى أن تحايل ذات يوم وهرب بجلده.

ولكي يقوي السارد مشاعر الرعب فإنه أتى على التفاصيل الدقيقة حول عملية تسمين الرجال وأخذهم إلى المراعي كالحيوانات، وهي ذاهلة لا تدري ماذا تفعل بعد تناولهم «لطعام غريب» ثم كيف يذبحونهم ويشوونهم إلى أن يقدموا أكلة شهية على مائدة الملك. وهذه التفاصيل من شأنها زيادة الرعب والخوف عند البطل.

ويتجسد الرعب بطريقة أعمق في الموقف الذي يجد فيه البطل نفسه قد دفن حياً مع زوجته المتوفية، ويطول انتظاره في المغارة، فيضطر للمحافظة على حياته لارتكاب جرائم القتل وذلك ليسلب الأحياء الذين دفنوا مع الأموات غذاءهم وماءهم. ويصوّر السندباد هذه الفضاعة بقوله: «أخذت في يدي قصبة رجل ميت وجئت إلى المرأة وضربتها في وسط رأسها، فوقعت على الأرض مغشيّاً عليها، فضربتها ثانياً وثالثاً فماتت. فأخذت خبزها وما معها، ورأيت عليها شيئاً كثيراً من الحلي والحلل والقلائد والجواهر والمعادن...»[2].

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤٢٧

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٤.

ويشتد الرعب، لأن البطل لم يقتل من أجل إبقاء حياته فحسب، ولكنه كان يقتل للسطو على المجوهرات والحلي، ونظراً لتكرر هذا الفعل الذي أدمنه السندباد فإنه يضاعف من قلق القارئ وتقززه حتى لكأنه يتمنى أن يموت قبل أن يجد لنفسه مخرجاً، إن شعور القارئ يتحول من النقيض إلى النقيض، فبعد الشعور بالتعاطف تجاه البطل، ينقلب إلى تقزز وقرف قد يبلغ إلى درجة الاحتقار، لأن البطل يبدو أنانياً لأنه يقتل ليحيا، ويقتل ليجمع المال. وفعله هذا غير مبرر من الناحية الإنسانية أو الجمالية.

ويحوز السندباد عاطفة القارئ عندما يقع رهينة شيخ البحر الذي «صار يبول ويغوط على أكتافه ليلاً نهاراً»[1]. ويسميه العذاب الشديد، وقد استمرت معاناته هذه «مدة من الزمان» غير محددة، وهذا الغموض في تحديد المدة يجعل خوف القارئ يتعاظم وقلقه يكبر، فمتى يتخلص السندباد من أسر هذا الكائن الغريب.

وفي نص السندباد الكثير من الأفعال الخوارقية التي نصادفها، ولكننا لم نركز في هذه الدراسة إلا على أهم المواقف السردية التي يظهر فيها الرعب بكثافة والخوف بقوة والترقب والانتظار بكيفية تجعل من طريقة السرد معاناة وتوتر وحالة انتظار مفتوحة على عدد من الاحتمالات والممكنات.

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤٤١.

ومن جهة نظر تحليلية، تحاول أن تحاكي طريقة التحليل النفسي ترى كارولين ماسيرون أن «الخوارقية هي حكاية خوف وهمي، فهو يطرد المخاوف الخفية، المكبوتة للقارئ، والتي هي في الواقع مخاوفه أثناء القراءة»[1]. وهذه الوظيفة، في الواقع وظيفة سردية تطهيرية في الوقت ذاته. وما إقبال القارئ عليها إلا دليل على غرائبيتها وعجائبيتها، تلبيتها لمخاوف القارئ وانتظاراته ومغامراته باتجاه المجهول واللامنتظر.

---

(1) C. Masseron: Le récit fantastique. p 38 Pratiques N° 34/1982.

البنيــة الزمكانيــة

- زمـن الســـرد

- بنيـة المكـان

البنية الزمكانية

تماشياً مع ما هو شائع في الدراسات النقدية والأبحاث الجامعية فإننا نستعمل مصطلح «الزمكانية» وهو ما يقابل المفهوم الفرنسي spatio-temporel وهذا للدلالة على تعالق الزمان بالمكان وجدلهما[1]. وإن كنا نعلم أن قواعد الاشتقاق والنحت في اللغة العربية لا تتقبل ذلك، فإننا نأمل العفو من الساهرين على نقاوة تعبيرها وعذرنا أن هذا المصطلح شائع واستئناس بالمثل السائر «خطأ شائع خير من صواب مهجور».

وعلى هذا فإننا سنبحث في هذا الجزء تقنيات الزمان وأشكال ظهوره من خلال حكايات السندباد البحري ثم المكان وأشكاله وأنواعه وكيف يتفاعلان فيما بينهما ويساهم كل واحد من جهة في توليد الدلالات أو على الأقل الإيحاء بها. ويظهر هذان العنصران من خلال النص المدروس بصورة غريبة حيث تتداخل الأزمنة وتتكثف لدرجة أن الدارس يجد في بعض الأحيان صعوبة في فك خيوطها أو تحديد مستوياتها حيث تتمحور في حدث معين أو حول شخصية محددة فتلغى الفواصل والحدود ويدخل الحدث في زمن المطلق إذ يصير ملتقى لكل الأزمنة والنقطة التي يتجمع عندها الماضي والحاضر والمستقبل.

---

(١) حسام الألوسي: الزمان في الفكر الديني. ص ٥٢.

أما بنية المكان فإنها تتجلى من خلال أمكنة غريبة لا يعرفها القارئ ولا حتى المختص في الجغرافيا القديمة، وحدودها غامضة المعالم وحتى بعض الأمكنة التي يشك القارئ أنه يعرفها فإنها بفعل تدخل خيال السارد فإنها تتبدل وتتحول لكي تتماشى مع الديكور الغرائبي الذي وضعه السندباد إطاراً ومسرحاً لأحداثه وكل الأمكنة (أو الأخيرة كما يقول الدكتور عبد الملك مرتاض) تتجاوز وتتداخل لتخلق الفضاء الألفللي[1] أي فضاء السرد في ألف ليلة وليلة من زمان ومكان وشخصيات وأحداث وقصص غريبة وعجيبة وأخبار وأشعار وحكم مشكلة فسيفساء جميلة ورائعة.

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١١٣.

أولاً - زمن السرد

إن زمن السرد في حكايات السندباد يظهر في عدة أشكال ومظاهر فهو لا يتقيد بالزمن التسلسلي التعاقبي ولا الانطلاق من الماضي ولا من الإشارة إلى المستقبل ولكنه يعمل على جعل هذه المستويات الزمنية تتداخل فيما بينها وتشتغل في نفس الحيز السردي[1]. ولأغراض منهجية ودراسية سنعمد إلى الفصل بينها «ونحن بطبيعة الحال لا نريد الزمن النحوي البسيط المركب تقليدياً من الماضي والحاضر والمستقبل، وإنما نريد إلى كيفية تعامل النص السردي مع الزمن في أعقد مظاهره، وأوسع امتداداته، وألطف دلالاته، واحتيال السارد الشعبي عليه، ومحاولته مخادعة متلقيه والدس له من خلال تقديم أدوات زمنية ذات دلالات زمنية لا تدرك إلا بالملاطفة والتدبير»[2]. كما يرى ذلك الدكتور عبد الملك مرتاض.

وقضية الزمن قضية شائكة ومعقدة وقد تمت دراستها في علوم ومعارف شتى فقد درست في الفلسفة (الزمان الوجودي) (هايدجر، بويون، عبد الرحمن بدوي) وفي علم النفس (الزمن النفسي) جورج بوليه وفي التاريخ (تواريخ الأمم والحضارات) وفي علم الاجتماع (الزمن الاجتماعي) وفي الفيزياء والرياضيات والكيمياء.

---

(١) سمير الحاج شاهين: لحظة الأدبية. ص ٣٤.

(٢) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١٥٧.

وقد نالت هذه القضية عناية استثنائية في اللغة من خلال اهتمام النحاة وعلماء البلاغة بها من خلال أزمنة الفعل وأصله ووظيفته وبنيته وظرف الزمان وكل القرائن اللغوية الدالة عليه.

وقد قام النحاة العرب بتحديد أزمنة الفعل فقسموها إلى ماض أي ما تم في السابق مقارنة مع عملية التلفظ، أما المضارع فإنه يعبر عن الحاضر والمستقبل، أي ما يحدث أثناء الكلام أو ما سيأتي لاحقاً، وذلك بعد إضافة حروف وأدوات تحيله إلى المستقبل، ثم الأمر والذي غالباً ما يتم إنجازه في المستقبل.

كما حدد النحاة العرب بنية كل زمن والعلامات الدالة عليه من إعراب وبناء وتركيب وغيرها وقد ضبطوا هذه القضايا ضبطاً علمياً دقيقاً ومدوا بينها من الأسباب والعلاقات الصورية والشكلية ما يكفي لكي يتعرف عليها القارئ. وعلى مستوى بنية الزمن، فقد وصف النحويون العرب هذه البنية وصفاً دقيقاً مثل إشكالية الصيغ، أي هيكل الفعل وكيف يبدأ وكيف ينتهي. وعن أصل الزمن دار جدال واسع وكبير بين الكوفيين والبصريين حول المصدر (الاسم) والفعل.

هذا من وجهة التنظير، ولكن واقع النصوص قد يختلف عن ذلك، حيث نرى أن النصوص الأدبية الإبداعية خاصة لا تلتزم بهذه القيود الشكلية والصورية ولكنها تتجاوزها فتنشئ أزمنتها الخاصة وبناءاتها الفعلية الفردية وقد بيّن ذلك بعمق الباحث العراقي الدكتور إبراهيم السامرائي في كتابه «الفعل، زمانه وأبنيته»[1]. متخذاً من القرآن الكريم والأحاديث الشريفة والشعر العربي شواهد يستدل بها على غلوّ النحاة وشططهم وارتباطهم بالقياس والمعايير النحوية بدل انطلاقهم من النصوص ذاتها.

---

(١) إبراهيم السامرائي: الفعل زمانه وأبنيته. ص ٨٠.

وفي إطار الدراسات البنيوية والسيميائية تغيّر كثيراً مفهوم النحو، إذ لم يعد هو ذلك العلم الذي يقنّن المعايير التي تتحكم في ضبط الكلمة وتركيب الكلمات (نحو الجمل)، بل أن النحو صار يعني مجموع العلاقات التي تربط بين أجزاء نص محدد، وبدل نحو الجملة أصبح الحديث الآن عن نحو النص، وانتقل الحديث من نحو لغة معينة (أي من مستوى محلي) إلى الحديث عن مستوى نحو عالمي مجرد وأصبحت «نظرية القصة، كعمل ترميزي، تعترف بدورها بوجود قواعد عالمية للسرد، وتستلهم هذه القواعد العالمية مفاهيمها وطرائق تحليلها من علوم اللسانيات، فتطبق هذه المفاهيم في حدود تتعدى إطار الجملة الضيق لتصل إلى الخطاب بأكمله»[1].

فالزمن إذن، من خلال تحليلنا لحكايات السندباد البحري يعني مجموعة التحولات transformations التي تطرأ على بنية الحدث أو المسار السردي بأكمله، إضافة إلى الاعتماد على القرائن diéctiques اللغوية مثل ظروف الزمان: قبل، بعد، البارحة، غداً، شهر، يوم... وكذا كل أدوات الربط ذات الدلالة الزمنية، أو التي تجعلنا نتلمس الزمن في أبعاده الوجودية والأسطورية.

«آ» الزمن التسلسلي التعاقبي:

يعني «تسلسل الأحداث وتعاقبها chronologie توالي الأحداث في نسق يجعل السابق يربط باللاحق ترابطاً عضوياً»[2]، وتكون العلاقة بينها علاقة منطقية، أي علاقة سبب بنتيجة «والتعاقب الزمني في ألف ليلة وليلة يمضي فيه الزمن مسرعاً دون الالتفات إلى الماضي إلا لاستكمال حدث ناقص، أو حلّ مشكلة

---

(١) هـ. محيو: حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة. ص ٤١.

(٢) H. Weinrich: Le temps. p 19.

سردية قائمة أو كشف سر معمىً، مثله في ذلك مثل كلّ تعاقب في أيّ عمل سردي معاصر»(١).

وطريقة دراسة النظام الزمني للسرد تعني «مقابلة نظام وضع الأحداث أو المتاليات الزمنية في الخطاب السردي مع نظام تعاقب الأحداث ذاتها داخل الحكاية»(٢). وهو ما يؤكد أن دراسة هذا المستوى الزمني تعني تتبع الأحداث في نسق طولي، وفي خط تصاعدي يبدأ من البداية لينتهي لنهاية معلومة دون أن يحيد عن هذا الخط أو ينحرف عنه.

وبما أن حكاية السندباد البحري تتكوّن من سبع رحلات، أي سبع قصص كبيرة macro-récits تتضمن كل رحلة «عدد معين من القصص المتضمنة enchâssés فإن هذه الحكايات الصغرى micro-récits لها نظامها الخاص وعلاقتها البنيوية والوظيفية التي تحكمها وتحوّل مسارها حسب رغبتها وحسب منطقها الخاص»(٣).

تبدأ قصة الرحلة الأولى منذ أن يبدأ السندباد البحري في رواية حكاية عن السندباد البري: «يا حمّال اعلم أنّ لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي، وما جرى لي...»(٤).

إن هذا المدخل يعتبره السرديون قفلاً سردياً أو مدخلاً لعالم السرد السحري فالسندباد البحري يعلن أنه يعمل قصصاً عجيبة وغريبة وهو متأكد من ذلك، ولكن

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١٥٦.

(٢) G. Genette: Figures III. p p 78-79.

(٣) M. Bal: Narratologie. p 106-107.

(٤) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

عليه أن يضمن محبة السندباد البري لكي يصغي له. وبالمقابل فإنه يعده بأنه سوف يحكي له «جميع» ما صار له، أي أنه يؤكد على أهمية التفاصيل ودورها في إقامة حالة تواصلية سردية.

على مستوى السرد فإن السندباد البحري يقدم إطاراً سرديّاً وبرنامجاً حكائيّاً يفصّله عبر سرده للمغامرات التي شهدها خلال رحلاته السبع. انطلاقا من هذه الملاحظات يمكننا القول إن السندباد البحري قد قام بإبرام عقد سردي Pacte narratif وقد ضمنه برنامجه.

ولكي يضع السندباد البحري مستمعه في مأمن من الملل والكلل فقد قدم برنامجاً سرديّاً أقرب ما يكون إلى التفصيلي مع الاحتفاظ بعنصر التشويق لإثارة دهشة السندباد البري كلما تقدم في سرده، فأعطاه عدد السفرات، وهو سبع رحلات، وهذا الرقم في حدِّ ذاته له دلالة فهو ليس نفس ذات الدلالة الدينية، ولكن العدد سبعة له إيحاءات أسطورية ودلالات ميثولوجية لأنه يرتبط مباشرة بالخيال الشعبي والأسطورة والفكر الخرافي.

ولتقوية عنصر التشويق عند السندباد البري، يقول: «وقد سافرت سبع سفرات وكلّ سفرة لها حكاية تحيّر الفكر»[1]. بهذه الصيغة تجد السندباد البري نفسه في انتظار سبع قصص بتفاصيلها وأحداثها وجزئياتها. في هذا المستوى ينغلق زمن السرد على نفسه ليفتح المجال أمام زمن الأحداث وتفاصيل المغامرات.

تبدأ السفرة الأولى منذ خروج البطل من بيته باتجاه البحر، وهو ما يمثل الوظيفة الأولى حسب نموذج التحليل المقترح من طرف بروب[2]، وتمثل هذه

---

(١) المرجع نفسه. ص ٣٩٩.

(٢) V. Propp: Morphologie du conte. p 36.

المرحلة حالة افتقار وفراغ manque حيث يفتقر السندباد البحري إلى المال بعد أن بدد الثروة التي تركها له أبوه: «كان لي أب تاجر... وقد مات وأنا ولد صغير وخلّف لي مالاً وعقاراً وضِياعاً... وقد ذهب جميع ما كان معي...»[1].

لهذا يخرج البطل في البحث عن المال واسترجاع ثروته الضائعة. ويبدأ الزمن التسلسلي التعاقبي منذ الخروج باتجاه البصرة وهي مدينة ذات ميناء، ويبدأ الزمن السردي التسلسلي مع بداية المسير: «وسرنا في البحر مدة أيام وليال»[2].

إنّ مدّة المسير هنا لا يحددها البطل، بل أنه يشير في هذه الليلة إلى تعاقب الليل والنهار، والمدة غير محددة لكنها تدل دلالة واضحة على هذا التسلسل الذي لا يشوبه أي انقطاع أو تخلخل إلى غاية الوصول إلى جزيرة «كأنها روضة من رياض الجنة»[3].

هنا يتوقف الزمن التسلسلي ويضعف تواتر الأحداث ويتوقف السرد إذ يقوم الرّحالة بوقفة escale للراحة من عناء السفر ومتاعب البحر، ويتوقف السرد عن الاشتغال فيحلّ محلّه الوصف، أي أنّ السارد يسجّل وقفة pause ليصف هذه الجزيرة؛ «وهي تقنية سردية لتخفيف سرعة السرد»[4]. وفسح المجال أمام السارد لإبداء ملاحظاته وموقفه من هذه الجزيرة العجيبة ووصف العناصر الغرائبية فيها.

ويعود زمن السرد التسلسلي إلى إيقاعه ولكن بطريقة أعنف لأن الجزيرة التي توقف فوقها البحارة لم تكن جزيرة حقيقية «وإنما هي سمكة كبيرة رست في وسط

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٠٠.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٠.

(٤) G. Genette: Figures III. p 129.

البحر... فلما أوقدتم عليها النار أحست بالسخونة فتحركت...»[1]. وبطبيعة الحال فإن السندباد البحري كان من بين الناجين وهذا لأغراض سردية وحتى يتمكن من سرد قصته ومواصلة صنع الأحداث.

وبعد مرور اليوم الأوّل (الخروج إلى البحر - غرق الجزيرة / السمكة) تستمر أحداث اليوم التالي و لم يزل السندباد «على هذه الحالة إلى ثاني يوم»[2] معزولاً فوق جزيرة غريبة. ولكي يعفينا السندباد البحري من تفاصيل يومياته في الجزيرة الجديدة التي وصلها على ظهر خشبة وكانت ذات عيون وفواكه، فقد استعمل تقنية الحذف Ellipse واكتفى بدل التفاصيل الدقيقة بإشارة إلى المدّة الزّمنية التي قضاها على هذه الجزيرة بقوله : «و لم أزل على هذه الحالة مدّة أيام وليال»[3]. و لم يعلمنا السارد بعددها ولا الأحداث التي جرت له فيها حيث «يتساوى فيها الزّمن مع السرد وتصير العلاقة بينهما في درجة الصفر»[4] أي أن زمن السرد يصبح مطابقاً لزمن الأحداث. وهذه التقنية تمثل ثغرة في النسيج الزمني.

بعد ذلك يعود الزّمن إلى إيقاعه وتعاقبه ويحدث انقطاع مفاجئ عندما يخرج عليه رجل من تحت الأرض والذي ليس هو إلا أحد سيّاس الملك المهرجان والذي يحكى له حكاية حصان البحر ثم بعد ذلك يصطحبه معه إلى الملك الذي بعد أن استمع إلى قصته يقرب منه ويحسن معاملته ويقوم السارد بتقديم تقنية الحذف Ellipse و لم يذكر شيئاً له أهمية مع الملك المهرجان، وتوقيف الأحداث يعني توقف

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٠.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٠١.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٢.

(٤) G. Genette: Figures III. p 188.

الزّمن وقد طالت المدّة على ما يبدو «ولم أزل عنده مدة طويلة»[1]. ويبدأ الزّمن في الدوران حول ذاته ولا يستطيع التقدم إلى الأمام، «حيث يجري عرض النظرية الدائرية في الأدب عادة مقترنة بالموضوعات الأسطورية»[2]. ومن بينها حكايات السندباد البحري.

ثم ينقطع حبل الرّوتين ليتجدّد إيقاع الزمن التسلسلي حيث يظهر فجأة مركب «قد أقبل وفيه تجار كثيرون»[3] الذي لم يكن إلاّ السفينة التي نجت عندما تحركت الجزيرة/السمكة وفيها كل بضائع السندباد التي وحده عليها اسمه مكتوباً فاستأذن الملك المهرجان للعودة.

بعدها يبدأ مسير العودة وهو ما يقابل الوظيفة الواحدة والثلاثون عند بروب والثالثة التي اختصرها غريماس Greimas ومن بعده كلود بريمون CL. Brémond والتي تتمثل في الخروج départ ثم الاختبار التأهيلي épreuve qualificative ثم العودة retour[4]. ولكن عنصر الزّمن في قصة السندباد البحري لم يحسم ولم يُحدّد بدقة «فودّعته (الملك المهرجان) ونزلت المركب وسافرنا ليلاً ونهاراً إلى أن وصلنا بالسلامة إلى مدينة البصرة».

إن كلمتي «ليلاً و نهاراً» تحتمل الكثير من اللبس، فإذا كانت تدّل على الإطلاق والكثرة فقد استعمل السارد هنا تقنية الحذف، إذ لم يذكر لنا ما حدث أثناء هذا المسير مثل حركة البحارة أو أحاديث التجار فيما بينهم أو غيرها. أمّا إذا

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٤.

(٢) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب. ص ٨٩.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٥.

(٤) V. Propp: Morphologie du conte. p 69.

كانت محددة زمنياً فهذا يعني أن الجزيرة التي كان فيها السندباد تقع على مرمى حجر من البصرة، وهو ما يبطل مغامراته ويجعلها مجرد خيال وبالتالي يعطل جانب البطولة فيه ويلغي عنصر الدّهشة في الحكاية.

إن بداية الرّحلة السندبادية الثانية تنطلق من رغبة Désir وليس من حاجة افتقار كما هو الحال بالنسبة للرحلة الأولى. وهذه الرغبة يمكن تأويلها بأنها حالة فراغ أي افتقار إلى القصص والتجارة، الهدف ليس هو الثروة، ولكنه البحث عن المغامرة. ومن هنا يبدأ السفر. يقول السندباد البحري «إني كنت في ألذّ العيش، إلى أن خطر ببالي يوماً من الأيام السفر إلى بلاد الناس»(١).

إن فكرة الخروج إلى البحر مفاجئة (إلى أن) وهذا يعني أن هناك انكسار في الأحداث وتحوّل مفاجئ. والتحوّل هو انتقال من حالة الاستقرار إلى حالة الحركة، ولكن دوافعه غير دوافع الرحلة الأولى بغرض الحصول على المال لأن «كل سفرات السندباد (ما عدا السفرة الأولى) تنطلق من وضع بدئي ثابت لنصل إلى عناصر استقرار الوضع البدئي (الثروة والسعادة) نعود فنجدها في المقطوعة النهائية»(٢).

يبدأ الزمن التسلسلي في الامتداد وهذا تماشياً مع مسار السندباد «ولم نزل من بحر إلى بحر ومن جزيرة إلى جزيرة»(٣). وعن طريق هذا الاختصار وتقنية الحذف لا تعلمنا القصة عما جرى أو ماذا حدث أثناء هذا الانتقال المتتالي، وتنقطع صلة السندباد مع البحارة عندما يُترك وحيداً في هذه الجزيرة المعزولة.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٨.

(٢) هدى محيو: حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة. ص ٤٦.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٩.

تبدأ تحركاته في كل اتجاه وهو يستطلع المكان إلى أن يكتشف قبة بيضاء عظيمة فيبدأ مسيره نحوها فيكتشف أنها بيضة لطائر الرخ. وبنــزول الطائر فوق البيضة يتعلق السندباد برجل الطائر الذي يحلق به في السماء ليضعه على قمة تشرف على وادي الأفاعي الذي «أرضه من حجر الألماس»[1].

إنّ منظر الأفاعي التي «كل واحدة مثل النخلة» (ص ٤١١) جعلت التسلسل الزمني يتعطل ويلجأ السارد إلى وقفة وصفية **pause descriptive** ليصف لنا حجم الأفاعي التي يمكن أن تبتلع فيلاً والتي تسعى في واد كله أحجار ألماس ومعادن نفيسة. ثم يتوقف المشهد الوصفي ليستأنف الزمن التسلسلي وتيرته، «وإذا بذبيحة قد سقطت قدّامي»[2]. فيربط جسمه ليرتفع به نسر عظيم مع هذه الذبيحة إلى أعلى قمة الجبل فيخلصه تجار الألماس من محنته.

عند لقاء السندباد بالتجار وجامعي الألماس يتناوب السرد التسلسلي مع المشهد الوصفي[3]. فيصف وحوش تلك الجزيرة ومنها الكركدن والوحوش الأخرى المجهولة في العراق. وانطلاقاً من هذه الجزيرة العجيبة تبدأ رحلة العودة، ورغم كثافة الأحداث وارتباطها وتشابكها إلا أن السارد قد أعطاها في شكل أفعال معزولة عن كل سياق سردي جمالي، وكأنه يريد أن ينهي الرحلة بأسرع مما بدأها. «و لم أزل سائراً معهم أتفرج على بلاد الناس وعلى ما خلق الله، من واد إلى واد، ومن مدينة إلى مدينة، ونحن نبيع ونشتري إلى أن وصلنا إلى مدينة البصرة وأقمنا بها أيام قلائل ثم جئت إلى مدينة بغداد»[4].

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١١.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤١٢.

(٣) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب. ص ١٥.

(٤) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٥.

إن عودة السندباد إلى دار السلام بغداد تعني أنه قد أنجز برنامجه الذي كلل بالنجاح وأن خروجه إلى البحر قد حقق هدفاً مزدوجاً، فمن جهة فإنه قد حقق رغبته في التفرج على أحوال الناس والتمتع بالسفر ومن جهة ثانية فقد حقق مكاسب تجارية وحصل على أموال كثيرة، وهو بذلك قد حقق هدفاً مزدوجاً، الأول معلن عنه وهو رغبة السفر والثاني مضمر وهو الحصول على المال.

يخرج السندباد مرة ثالثة إلى البحر ويرسو مع البحارة على جزيرة، يكتشف قصراً فيسير باتجاهه، ينتقل من فضاء مفتوح إلى فضاء مغلق، فيطلع عليهم «شخص عظيم الخلقة في صفة إنسان... وله عينان كأنهما شعلتان من نار...»[1]. يتوقف السرد التسلسلي ليصف السندباد التفاصيل الدقيقة لهذا المخلوق البشع ثم أعماله وحركاته وهو يشوي أصدقاء السندباد الواحد تلو الآخر ويفترسهم ويعاود هذه الأحداث مرات عديدة والسندباد يتفرج على الأحداث دون المساهمة فيها أو محاولة تحريكها أو تحويلها ويصير عاملاً سلبياً agent passif.

ويحدث التحول في الأحداث عندما يبدأ السندباد في التحول من عامل سلبي إلى عامل فاعل agent actif عندما يأخذ «سفودين فيضعهما في النار حتى يحمّرا فأدخلاهما في عينيه وهو نائم»[2]. فيبدأ مسار الهروب الذي يستمر يوماً كاملاً «فمشينا إلى آخر النهار» (ص ٤١٩) فصادفا ثعباناً يبتلع الرجل بأكمله ولكنه لم يستطع ابتلاع السندباد لأنه كان ملفوفاً بالأخشاب. وهي حيلة سردية لا غير لأن

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤١٦.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٩.

حجم الثعبان كما وصفه السندباد بإمكانه أن يحطم الألواح أو يبتلعها دون أن يسبب له ذلك عسر هضم.

يتعطل السرد أثناء محاولة هذا الثعبان العملاق ابتلاع السندباد ومحاولة هذا الأخير التهرب بكل الطرق والوسائل، وسردياً يتوقف السرد عند الدرجة الصفر حيث يصير زمن الأحداث موازياً لزمن السرد : « زس = زح »

ولكي ينقذ السارد عملية السرد من التردد والتلكؤ فإنه يلجأ إلى استطلاع الأفق «فلاحت مني التفاتة إلى ناحية البحر فرأيت مركباً على بعد في وسط اللجة»[1]. والتقى بأصدقائه التجار الذين تركوه نائماً على الجزيرة فإسترد بضائعه، ثم بدأ رحلة العودة بنفس الطريقة التي تمت في الرحلة الأولى «وبعد ذلك لم نزل مسافرين بإذن الله تعالى وقد طابت لنا الريح والسفر، إلى أن وصلنا إلى البصرة» (ص ٤٢٥) وهي النقطة التي انطلق منها السندباد ليعود إليها بعد مغامرات وأهوال.

تعاود الرغبة السندباد في السفر، فيخرج إلى البحر إذ يقول: «تمشيت على جانب الساحل فرأيت مركباً عالياً مليحاً فأعجبني فاشتريته»[2]. من هنا يبدأ المسير الذي لا يعلن السارد عن مدته بل يوحي به فحسب «إلى أن وصلنا يوماً من الأيام إلى جزيرة خالية من السكان» (ص ٤٣٨) وقد استعمل السارد تقنية الحذف لأنه مرَّ على هذه المدّة دون تحديد لزمنها أو ما رآه فيها وهي مجرد حيلة سردية فقط لتقوية عنصر السرد وشدّ انتباه المستمع.

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤٢٠.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٧.

وينقطع حبل الزمن وتسلسله ليغرق في تفاصيل وصف بيضة طائر الرخ وكيف كسرها البحارة فأخرجوا الفرخ وأكلوا لحمه ثم جاء طائر الرخ ورفيقه محطماً السفينة. وقد وصف السارد هذه الأحداث بدقة وكثافة متتبعاً تسلسلها باعتناء متناه[1]. وبطبيعة الحال كما جرت العادة فإن السندباد يتعلق بلوح وينجو، واللوح هنا ليس شيئاً محسوسا أو أداة للنجاة ولكنه وسيلة سردية تمكن السندباد من النجاة ومواصلة الحكاية وهذا بمساعدة قوى خارجية «فتعلقت فيه وركبته وصرت أقذف عليه برجلي والريح والموج يساعداني على السير»[2]. بعدها يصل السندباد إلى شاطئ البحر.

يتوقف التسلسل الزمني، ويسجّل السارد وقفة وصفية يعطي من خلالها مشهدا مدققا للجزيرة التي وجد نفسه عليها إلى أن «أمسى المساء وأقبل الليل» (ص ٤٤٠) فصادف شيخاً «مليحاً» وكان الحوار بينهما عن طريق الإشارات. فحمل السندباد البحري هذا الشيخ وفي هذه الأثناء تنبه إلى أن رجليه في «مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة»[3]. وقد لفهما على رقبة السندباد البحري ويرفض النـــزول من فوق ظهره «وصار يبول ويغوط» (ص ٤٤١) على أكتاف السندباد وهو يحمله ليل نهار. هذه المدة التي تعرض فيها السندباد لعذاب هذا العفريت لم يحددها السارد وتركها مفتوحة ليجعل السامع يشارك السندباد في معاناته الخوف

(١) H. Weinrich: Le temps. p 46.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٩.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤١١.

والتعذيب والتعب المسلط عليه من طرف العفريت ولم يزل «على هذه الحالة مدة من الزمن». (ص ٤٤٢)

وتستمر معاناة السندباد بتعاقب الأيام وتواليها إلى أن يجد في الجزيرة حقل يقطين فيه اليابس والأخضر فيفرغ اليابس ويحضر خمراً ويتركها «مدة أيام» (ص ٤٤٢) ويشربها لكي يتغلب على مصاعبه فينتشي ويلاحظ عليه العفريت ذلك فيقلده ويسكر وبهذه الطريقة يتخلص منه السندباد عندما ترخى أعضاؤه فيلقيه على الأرض ثم يهشم رأسه بصخرة عظيمة «فاختلط لحمه بدمه»[1].

ثم يبدأ الزمن في الدوران دون تحديد لمدته إلى أن «كان يوم من الأيام» (ص ٤٤٣) فيلوح مركب يرسو على شاطئ تلك الجزيرة ليحمل السندباد البحري، ويعود الزمن في هذا الموضع من الحكاية إلى الدوران حول نفسه «وقد سرنا أياماً وليال» (ص ٤٤٣) لترسو السفينة عند مدينة عالية يقال لها «مدينة القرود».

ويقيم السندباد -كعادته- علاقة مع أهلها الذين يخرجون ليلاً بالزوارق ويقضون الليل كله في البحر خوفاً من هجوم القردة وفي النهار يجمعون الجوز الهندي ولم يزل السندباد على هذه الحال «مدة من الزمان» (ص ٤٤٤) وهذه المدة هي -كما أسلفت الحديث- غير محددة قد تكون أياماً أو شهوراً أو سنوات[2] فيجيء مركب كما تعودنا ليحمل السندباد البحري ومعه الجوز الهندي ثم ساروا من جزيرة إلى جزيرة ومن بحر إلى بحر إلى أن وصلوا إلى البصرة فتوجه «منها إلى مدينة بغداد». (جـ ٤- ص ٥).

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤٤٣.

(٢) حسين الواد: البنية القصصية. ص ٧٤.

ينطلق السندباد في رحلته السادسة من بغداد ثم ميناء البصرة، وفي هذه المرة ليس بدافع رغبته الداخلية في السفر وإنما الذي حرك فيه هذه الرغبة هو علاقاته بمجموعة من التجار «عليهم آثار السفر»[1]. وهذا المحرك الخارجي جعل رغبته تتجدد وشوقه يتوقد لمواجهة البحر وخوض مغامراته. ولم يحدد السارد مدة المسير إلى أن تاه المركب وانحرف عن خط سيره ودخل بحراً لم يعرف طرقه[2] وتحطم عند جبل عال فنجا من نجا وهلك من هلك ومن ضمن الناجين السندباد البحري.

يتوقف السرد التسلسلي عندما يبدأ السندباد وصف جزيرة «العنبر الخام الخالص» (ص ٨) ثم يموت كل الناجين من الغرق ويبقى السندباد البحري وحيداً مثله مثل «روبنسون كروزو» في قصة دانيال ديفو، فيصنع مركباً ويركب النهر إلى أن يجد نفسه بين «جماعة من الهنود والأحباش»[3]. الذين سيعرضونه على ملكهم الذي توطدت بينهما العلاقة الذي سأله «عن أحوال حكم الخليفة في بلاد مدينة بغداد» (ص ١٢) والذي أرسل إليه هدية ثمينة مع السندباد الذي عاد إلى بيته بعد غياب طويل.

إن محرك السفرة السابعة من سفرات السندباد البحري ليس الرغبة وحب التطلع في أحوال البلاد والعباد، ولكنه الشوق إلى البحر والمغامرة، ويغير السارد إستراتيجيته، فيمر على التفاصيل المألوفة ليجد السندباد نفسه في النقطة الحاسمة التي يبدأ منها السرد الفعلي «وقد طاب لنا الريح حتى وصلنا إلى مدينة الصين»[4].

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٦ ج ٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٦ ج ٤.

(٣) المرجع نفسه. ص ١١ ج ٤.

(٤) ألف ليلة وليلة. ص ١٤ ج ٤.

ولكن ما يقطع نشوة الوصول إلى بر الأمان هو الريح العاصفة التي تدمّر السفينة عندما وصل المركب إلى أرض «تسمى إقليم الملوك وفيها قبر سيدنا سليمان بن داوود عليهما السلام وفيها حيات عظيمة الخلقة هائلة المنظر» (ص ١٥) فبدأ البحر يهتز وتظهر حيتان ثلاثة في حجم الجبال فتحطم المركب ويغرق كل الركاب إلا السندباد البحري، ولا يذكر السارد الأحداث أو تفاصيل محاولات الوصول إلى أي شاطئ وقد استغرقت هذه العملية مدة يومين.«ولم أزل على هذه الحالة أول يوم وثاني يوم إلى أن اطلعت على جزيرة عظيمة فيها شيء من الأشجار والأنهار»(١). وهي الجزيرة السندبادية المعهودة.

ثم يقرر السندباد مغادرة هذه الجزيرة بواسطة مركب صنعه من ألواح المركب الذي حطمته العاصفة وقد استغرقت الرحلة ثلاثة أيام «ولم أزل سائراً أول يوم وثاني يوم وثالث يوم بعد مفارقة الجزيرة» (ص ١٧) إلى أن يرسو به مركبه «على جانب مدينة عظيمة المنظر، مليحة البناء، فيها خلق كثيرون». (ص ١٧)

وعندما خرج السندباد إلى اليابسة استضافه شيخ جليل لمدة ثلاثة أيام، وفي اليوم الرابع خرج معه إلى السوق ليبيع مركبه وهو من خشب الصندل (ص ١٩) فباع بضاعته بألف دينار وزاده عليها الشيخ مئة دينار ذهباً ثم زوّجه ابنته وأورثه ماله وكل ما يملك.

وبعد موت هذا الشيخ تولّى السندباد البحري مرتبته «لأنه كان كبيرهم» (ص ٢١) وقد لاحظ أن رجال تلك المدينة ينبت لهم ريش في نهاية كل شهر فيطير ولا يبقى غير النساء والأطفال فيأخذ أحد الرجال على ظهره ويطير به في الأفلاك

---

(١) المرجع نفسه. ص ١٦ ج ٤.

العليا ولكن عندما يسبح السندباد البحري بحمد الله فإنهم يلقونه على قمة الجبل ويتركونه وحيداً فيلتقي بحية كبيرة تحمل رجلاً في فمها فيقتلها بقضيب من ذهب ويخلصه منها.

وعندما يعود إلى بيته تخبره زوجته أن هؤلاء القوم هم «إخوان الشياطين» (ص ٢٢) وأن أباها ليس على دينهم ابتداء من هذه اللحظة بدأ السندباد يبيع عقاراته وأملاكه استعداداً للعودة إلى بغداد برفقة زوجته.

وهذه الرحلة السابعة التي قام بها السندباد، ورغم خلوها من المغامرات والأحداث الكثيرة إلا أن مدتها الزمنية قد استغرقت طويلاً، وهو من الناحية السردية لا يجد تبريره حيث يقول السندباد: «وقد حسب أهلي مدة غيابي عنهم في السفرة السابعة فوجدوها سبعاً وعشرين سنة»[1]. ونلاحظ أن حضور العدد سبعة يشدد على عدد الرحلات التي قام بها السندباد البحري أكثر من عنايته بالمدة الزمنية التي استغرقتها حقيقة الرحلة كمسار بين بغداد والأقاصي التي يصلها ثم العودة مجددا إلى بغداد.

«ب» الزمن الاسترجاعي:

يتكفل هذا المستوى الزمني باسترجاع حدث أو مجموعة أحداث لم تجد لها مجالاً داخل المستوى الزمني التسلسلي/التتابعي ويتم استدعاؤها في سياق المستوى الزمني المذكور وهذا للتذكير بحدث معين أو تفسيره أو وصفه[2]. (نفسي) Analepse / Retrospection (تقني).

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٢٣ ج ٤.

(٢) G. Genette: Figures III. p 82.

وهذا المستوى الزمني غالباً ما يكون سابقاً للحدث المذكور ولكنه يتعلق به لسببٍ من الأسباب سواء كان هذا السبب منطقيّاً، أي علاقة سبب بنتيجة أو مشابهة، أي أن يكون هناك تشابه في الأحداث او المواقف، فيذكرنا بحدث سابق أو تجاور في المكان كأن نرى مكاناً يذكرنا بمكان آخر حدث فيه حدث معين[1]. وغالبا ما يتم الانتقال من مستوى زمني إلى مستوى آخر إما عن طريق دلائل لغوية مثل: تذكرت (وكل مترادفاتها) أو دلائل معنوية تحيل إلى نفس السياق أو تقنيات طباعية مثل الانتقال من فصل إلى الآخر مع «تعليم» ذلك بواسطة علامات مطبعية[2]. أما في القص الحديث فإن الانتقال من زمن إلى آخر غالباً ما يحدث دون الإعلان عنه ودون تبرير منطقي معقول.

وإذا عدنا إلى نص حكايات السندباد البحري فإننا نلاحظ أن أغلب الاسترجاعات هي «من النوع التكميلي Complétitive أو الإحالات التي تضم مقاطع استرجاعية لملء فراغ في الحكاية»[3]. وهذا النوع من الاسترجاع له منطقية تفسيرية.

الملاحظة الأولى التي يمكن تقديمها في هذا السياق، وبطريقة إجمالية، هي أن كل حكاية السندباد البحري يمكن اعتبارها قصة استرجاعية[4]، أي أن سردها يتم بعد فراغ السندباد من إنجاز أحداثها ومعايشتها.

---

(١) M. Bal: Narratologie. p 24.

(٢) J. Pouillon: Temps et roman. p 23.

(٣) G. Genette: Figures III. p 92.

(٤) سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية. ص ١٣٤.

إذا، قرر السندباد البحري أن يسترجع كل الأحداث بتفاصيلها وإلقائها على مسامع السندباد البري والجماعة التي تحيط به ويحاول في كل مرة أن يشد انتباههم عن طريق تلاعبه بالزمن والانتقال من مستوى زمنيٍّ إلى آخر وفي بعض الأحيان دون استعمال دلائل لغوية أو تقنيات سردية.

يصادفنا في حكايات السندباد البحري فعل «أخبر» بمعنى ذكّر، أي أنه أعاد إلى الأذهان حادثة معينة وهي من النوع «التفسيري» ومثلما نلاحظ ذلك في أخبار ريس المركب من طرف السندباد بأغراضه التي تركها في السفينة التي غادرت الجزيرة عندما كان نائماً «وأخبرته ببعض أحوال جرت بيني وبينه»[1]. وأخبرته هنا جاءت بمعنى ذكّرته.

وإذا كان السندباد لم يذكر بعض هذه الأحوال إلا أن المستمع يمكن أن يتصوّر أن السندباد قد أعاد على مسامع قائد المركب بعض الأحداث أو الحركات أو الخطابات التي تمت بينهما. ويقوم السندباد السارد بهذه المناورة وذلك بغرض استرجاع بضاعته التي بقيت في السفينة. بهذه الطريقة يسترجع السندباد شيئين: الأول سردي، أي أنه يستعيد الأحداث الماضية بمشاهدها وحركاتها وخطاباتها. والثاني مادي وهو البضائع التي أقلعت بها السفينة مع بقاء السندباد البحري وحيداً فوق الجزيرة.

عندما وقف السندباد البحري أمام القبة البيضاء ثم أظلم الجو بعد أن كانت الشمس مشرقة فرأى طائراً عظيم الجثة فلم يستطع تفسير هذه الظاهرة إلا باللجوء إلى الذاكرة، أي استرجاع حكاية سردية سابقة على مشاهدته لهذا المنظر «تذكرت

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٦.

حكاية أخبرني به قديماً أهل السياحة والمسافرون»(١). إذن تفسيره يعتمد على حكاية سابقة على الحدث الذي يتموقع في المستوى الزمني التتابعي(٢) ومضمونها «أن في بعض الجزائر طيراً عظيماً يقال له الرخ يغذي أولاده الأفيال، فتحققت أن القبة التي رأيتها إنما هي بيضة من بيض الرخ». (ص ٤١٠)

يلجأ السارد (أي السندباد البحري) في بعض الأحيان إلى أحد مترادفات «تذكّرت» وهذا بغية استرجاع حدث أو قصة معينة لتفسير ظاهرة يعجز عنها الفكر، أو لكي يجد حلاً لمعضلة تبرز أمامه دون أن يجد لها مخرجاً فيستعمل فعل «تفكّرت» والذي يفيد العودة إلى زمن مضى. وهو ما يبرر تصرفه عندما سقطت أمام قدميه ذبيحة «وتفكرت حكاية سمعتها من قديم الزمان من بعض التجار والمسافرين وأهل السياحة»(٣) والتي مفادها أن التجار يذبحون الشاة ويشرحون لحمها ويرمونها في وادي الأفاعي فتلتصق أحجار الألماس بلحمها وعندما تطير النسور إلى قمة الجبل يأتي التجار فيجمعون الألماس والأحجار الكريمة.

ويستفيد السندباد البحري من هذه القصة المسترجعة ليربط نفسه إلى الذبيحة فيطير به النسر، مع الذبيحة إلى قمة الجبل فينجو من خطر أفاعي وادي الألماس.

عندما ينجو السندباد البحري من الموت المحقق الذي كاد أن يلحقه به الثعبان الذي يستطيع أن يبتلع رجلاً مرة واحدة التقطه قارب كان يجول على الشاطئ، فيعيد السندباد على مسامعهم ما كان معه «فأخبرتهم بجميع ما جرى بي من أوله

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤١٠.

(٢) J. Pouillon: Temps et roman. p 242.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٢.

إلى آخره» (ص ٤٢١). وهذه الصيغة نجدها تتكرر مع السندباد كلما صادف قارباً أو شخصاً يخلِّصه من محنته أو مجرد رغبة أكيدة في تكرار الحكاية[1]. ولكي لا يثقل السندباد سامعيه بالتكرار فإنه يكتفي بمجرد عبارة «ذكر ما جرى» دون أية تفاصيل لأن المستمع قد تتبعها من قبل ولكي لا نثقل نحن القارئ بهذا التكرار فإننا نكتفي بالإشارة فقط إلى المواضع التي وظفت فيها هذه التقنية بنفس الصيغة اللغوية ولنفس الغرض. وتصادف ذلك في الصفحات: ٤٢١ و٤٢٣ و٤٢٩ و٤٤٣ و ٤٤٤ وفي الجزء الرابع ص ١١ و١٢.

«جـ» الزمن الاستباقي:

نقصد بهذا المستوى الزمني الأحداث التي يعلن عنها السارد في بداية السرد أو أثنائه ثم بعد ذلك قد تتحقق وقد لا تتحقق. ويسمي جيرار جينت هذه التقنية بمفهوم Prolepse وهو مفهوم نقدي تقني لا يحمل أية دلالة إيديولوجية أو اجتماعية، وهذا كبديل لمفهوم Anticipation والذي يحمل شحنة نفسية، كما أنه قد يختلط بسرد القصص العلمي Science fiction، وهذا المفهوم يعني حسب جيرار جينت «كل مبادرة سردية تقوم بحكاية أو التذكير المسبق بحدث لاحق»[2]، ويلاحظ أن هذه التقنية تعتبر أقل ظهوراً من التقنية السابقة أي الاسترجاع، على الأقل في التقاليد الغربية وهذا يعني أنها أقل تواتراً، ولكن رغم ذلك فهي موجودة إن قليلاً او كثيراً في بعض النصوص لهذا يجب العناية بها والاهتمام بوظائفها.

---

(١) غاستون باشلار: جدلية الزمن. ص ٦٤.

(٢) G. Genette: Figures III. p 82

وهذه التقنية على قلتها، مقارنة مع الاسترجاع، فإنها تكون في وضعية أكثر ملاءمة عندما يكون السرد بصيغة «الأنا» السارد[1]، أي بالمفهوم النحوي بضمير المتكلم. وتقوم هذه التقنية حسب جينت دائماً (ص.١٠٩) بوظيفتين على الأقل:

– الأولى: ملء الفراغ مسبقاً فيما يمكن أن ينساه السارد ولا تتكلم عنه الحكاية أثناء عرضها للأحداث، والتي يسميها جينت دائماً، الإعلان Annonce.

– الثانية: تكرار حدث يقع ضمن الحكاية ويعتقد السارد أن المستمع قد لا ينتبه إليه، ويبدو من وجهة نظره أنه مهم في سير الأحداث أو فهمها وتفسيرها، ويسمى هذا النوع من الاستباق، استباق تكراري.

ويمكن أن نلاحظ أن مفهوم Annonce الذي هو أحد وظائف الزمن الاستباقي يقابل مفهوم Rappel الذي يعتبر أحد وظائف الزمن الاسترجاعي وعليه تكون العلاقة بينهما علاقة تراتبية ومنطقية من نوع علاقة البعد بالقبل.

Annonce = بعد

Rappel = قبل

إذا نظرنا إلى حكايات السندباد من زاوية هذا المستوى الزمني فإننا نلاحظ أن كل السفرات التي قام بها السارد تندرج في هذا المنظور، «إذ أن السارد في كل مرة يعلن عن الحكاية التي سوف يرويها»[2]. وهذا الموقف يبدو طبيعياً ومنسجماً تماماً مع منطق السرد، لأن السندباد لم يبدأ في سرد حكاياته إلا بعد أن عاد إلى أهله وأنجز الأفعال الموكولة له واجتاز كل المحن التي اعترضت سبيله فقضى عليها ليعود في الأخير منتصراً ومحملاً بالأموال.

---

(١) J. Pouillon: Temps et roman. p 31

(٢) H.Weinrich: Le temps. p 69

ولكي يضع السندباد البحري مستمعه (السندباد البري) في وضعية انتظار ويجعله يتشوق لسماع قصته العجيبة يقول له: «يا حمال اعلم أن لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بكل ما جرى لي...»[1]. هذا المقطع السردي يحمل دلالتين:

الأولى: إن السندباد البحري متأكد تماماً أن قصته عجيبة أي أنها كثيرة الغرابة والدهشة عند المتلقي.

والثانية: إنها وعد بمفهوم جنيت إعلان عن بداية قصة، وبمفهوم فيليب هامون هي عقد Pacte. وهذا، الإعلان، أو السابقة سيتحقق لاحقاً وبطريقة فعلية من خلال سرد السندباد البحري لحكاياته.

بعد ذلك، يعطي السندباد البحري تفاصيل قليلة عن حكاياته، عن عددها ثم طبيعتها «وقد سافرت سبع سفرات وكل سفرة لها حكاية تحيّر الفكر»[2]. من خلال هذا الموقف السردي يقدم السارد / السندباد البحري ملخّصاً لقصصه أي (ملفوظ سرد) Enoncé narratif وهو ما يمثل المقدمة التي يتم التفصيل فيها لاحقاً. فعدد السفرات سبع، وهذا الرقم له ارتباط وثيق بالفكر الخرافي مثله مثل العدد خمس في الفكر الديني وثلاث في الفكر الأسطوري والجدلي.

ونلاحظ، أن هذا العدد، قد عمد السارد إلى اصطناعه بطريقة مكشوفة لأن الرحلة السابعة لا تحمل أية إضافة جديدة ولا تقدم مغامرة مثيرة، وأحداث هذه الرحلة يمكن أن تندرج في أي رحلة من الرحلات الست السابقة، ولكن السارد عمل على تقسيم رحلاته إلى سبع رحلات حتى تكون أكثر ملاءمة مع أساليب السرد ومطابقة للبناء الذهني للمتلقين.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

(٢) المرجع نفسه. ص ٣٩٩.

ولكي يعلن السندباد عن نهاية الرحلة ويضع حدوداً شكلية وسردية بين رحلة وأخرى، لأن المغامرات والأحداث تتوالد من تلقاء ذاتها، يلجأ إلى بعض الأساليب اللغوية لكي يعلن عن نهاية الرحلة «وهذا ما كان في أول سفراتي»[1].

وحتى يجعل السندباد مستمعه في حالة انتظار وترقب، فإنه يلجأ إلى تأجيل السرد إلى الغد وتعليقه. وهذه السابقة الزمنية تتحقق بطبيعة الحال حال حضور الحمّال إلى بيت السندباد البحري ولكي يترك سامعه في الانتظار يعلن له قائلاً: «وفي غد إن شاء الله تعالى أحكي لكم الحكاية الثانية من السبع سفرات»[2] وبطبيعة الحال فإن هذه السابقة الزمنية التي هي (بمثابة إعلان) تتحقق في الغد منذ بدء السرد وانطلاق عجلته.

وفي الليلة ٥٦٩ يغير السارد بنية الجملة التي نعتبرها سابقة زمنية والتي يشرطها دائما بالغد «أحكي لكم حكاية السفرة الثالثة» (ص ٤١٥) وقد شدد على رقم الرحلة وهذا ليفصلها عن الرحلتين الأولى والثانية ولكي يشد انتباه السامع أكثر فإن السارد يعتمد على طريقتين الأولى هي التنبيه «اعلموا يا أخواني واسمعوا مني حكاية» (ص ٤١٥) وهذا لكي يكسب مشاركة المستمعين في متابعة الحكاية، والطريقة الثانية يؤكد على طبيعتها أي غرابتها وتفرّدها لأنها «أعجب من الحكايات المتقدمة» (ص ص ٤١٥-٤١٦) ونلاحظ أنه قد شدد على صفة «المتقدمة» أي السابقة وهذا لكي يزيل فكرة التشابه والتكرار ولكي يبعد عن سامعيه الملل وعدم أخذ أقواله وأفعاله بطريقة جدية.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٨.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٠٨.

بعدها يلجأ السارد إلى تغيير في البنية اللغوية للجملة ولكنه يحافظ على وظيفتها السردية باعتبارها سابقة زمنية، فبعد أن كان يتوجه بحديثه إلى جميع الجالسين معه، فإنه في هذه المرة يتوجه إلى الحمّال وحده، والذي نعتبره المسرود عليه في الأول وبدون منازع يقول: «وفي غد إن شاء الله تجيء إلي وأحكي لك حكاية السفرة الرابعة»[1]. وبهذه الجملة يؤجل السندباد السرد ويعلقه إلى الغد، ويجعل من الحمّال رهينة له.

وعندما ينهي السندباد سرد مغامراته في السفرة الرابعة، يبقى الحمّال في حالة انتظار وشوق «وفي غد تجيء عندي فأخبرك بما جرى لي في السفرة الخامسة» (ص ٤٣٧) ويعطينا السارد من خلال هذا الملفوظ السردي علامتين الأولى نهاية الرحلة الرابعة والثانية وعد بسرد حكايات الرحلة الخامسة.

بعدها يعود السندباد إلى مخاطبة الحضور بطريقة جماعية وليس الحمال وحده، إذ يدعوهم هذه المرة دعوة ملحّة وصريحة، وكأنه يحس بالملل قد أصابهم فاستعمل فعل الأمر «تعالوا»، وقبل ذلك كان قد قدم لهم رشوة، وهي عقد معنوي، في شكل عشاء حيث يخاطبهم قائلاً: «ولكن تعشوا وفي غد تعالوا أخبركم بما كان في السفرة السادسة» (ص ٥- جـ ٤) ولكي يجلب إليه المستمعين، أضاف هذه المرة، ولكن بدون تحمس كبير «فإنها أعجب من هذه». (ص ٥)

ونشعر كأن السندباد قد أحس بالملل الذي بدأ يعتري مستمعيه، وأن حكاياته الغريبة والعجيبة قد بدأت تتكرر وتتشابه وأنه قد استنفذ كل حيله السردية، فإن السندباد البحري يقوم بالمناورة الأخيرة متجهاً إلى كل الحاضرين «في غد أحكي لكم حكاية السفرة السابعة فإنها أعجب وأغرب من هذه السفرات»[2].

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٥.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ١٤ ج ٤.

إنها المحاولة الأخيرة والإعلان الأخير عن نهاية السرد، لذلك يحاول السارد أن يجعل منها آخر العنقود والأمور بخواتمها، فإنه يفضلها على سابقاتها مستعملاً صيغة التفضيل «أعجب» و«أغرب» وهذا ليبقيهم رهائن إلى الغد ويجعل بينهم وبين السرد سبباً قوياً Prolepses externes[١].

هناك أنواع أخرى من السوابق تؤدي غرضاً داخل الحكاية، فتعلن عن حدث سيقع في مستقبل الحكاية وتجعل القارئ أو السامع ينتظر تحقيقه وهي ما يسميها جينت السوابق الداخلية Prolepses internes أو homodiegétique وهي السوابق التي تكون لها علاقة مباشرة بالحكاية[٢]. والتي تعمل على تنمية الحدث السردي. وكمثال لذلك قصة الرجل الذي يدفن حيّاً مع زوجته الميتة الذي يقول: «في هذا النهار يدفنون زوجتي ويدفنونني معها في القبر»[٣]. وبعد المراسم الجنائزية وتجهيز المرأة الميتة يتحقق الحدث حيث يلقى بالمرأة في قعر عميق جانب الجبل وينــزل بعدها زوجها «ثم أنهم جاؤوا بذلك الرجل وربطوه تحت صدره في سلة وأنزلوه في ذلك الجب» (ص ٤٣٢) فهذه السابقة هي سابقة داخلية تسير في نفس الخط الذي تسير فيه الحكاية.

لما يلتقي السندباد بجماعة من الهنود والأحباش فيحكي لهم قصصه العجيبة وحكاياته الغريبة التي تدهشهم فإن ذلك يرغبهم في نقل هذه الحكايات إلى ملكهم حتى يستمتع بها «لابد أننا نأخذه معنا ونعرضه على ملكنا ليخبره بما جرى

---

(١) G. Genette: Figures III. p p 109-114.

(٢) Op. Cit. p 114.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٢.

له...»[1]. والمسافة الزمنية والمكانية التي تفصل الحدثين: اللقاء بجماعة الهنود والأحباش وعرضه على الملك كبضاعة عجيبة يثير الغرابة «فتعجب الملك من هذه الحكاية غاية العجب» (ص ١٢) وهكذا نلاحظ أن هذه السابقة الداخلية قد قامت بوظيفتها السردية وهي الإعلان عن حدث أو فعل سردي وإبقاء المستمع في انتظار تحقق هذا الحدث أو عدم تحققه[2].

«د» الزمن المطلق اللامحدد :

أقصد بالمستوى الزمني (كل الإشارات التي تحيل قضية الزمن لكنها لا تعطي مدة محددة) وصفة المطلق لا نقصد بها الأبدية أو الأزلية، بل مطلق من أي قيد يحدد المدة الزمنية. وهذه النماذج موجودة بكثرة في حكايات السندباد البحري، وهي تعمل كتقنية سردية أكثر منها كمؤشر على الدلالة الزمنية.

لعل أول إشارة زمنية محددة هي تلك الإشارة إلى زمن حكم الخليفة هارون الرشيد، وهي تاريخ محدد يعرف بسماته وخصوصياته، وهي إشارة تاريخية أكثر منها إشارة زمنية سردية تمكننا من وضع حكايات السندباد البحري في سياق تاريخي مضبوط ومكان محدد[3]. أما التاريخ فهو مدة حكم أمير المؤمنين الخليفة العباسي هارون الرشيد الذي حكم بين ١٧٠ إلى ١٩٣ هـ (٧٨٦-٨٠٩ م) أما المكان فهو العراق وتحديداً عاصمة ملكه مدينة بغداد.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ١١ ج ٤.

(٢) غاستون باشلار: جدلية الزمن. ص ٤٩.

(٣) فاروق سعد: من وحي ألف ليلة وليلة. ص ٦٧.

أما الإشارة الزمنية التاريخية الثانية فإننا نصادفها في نهاية السفرة السادسة من سفرات السندباد البحري: «وتوجهت إلى مدينة بغداد دار السلام فدخلت على الخليفة هارون الرشيد وقدمت إليه تلك الهدية وأخبرته بجميع ما جرى لي»(١).

إن إقحام شخصية هارون الرشيد في سياق هذه الحكاية يبدو أنه غير مبرر من الناحية السردية، لأنه لا يقوم بأي دور أو وظيفة. بل إن شخصيته التاريخية والدينية المعروفة عنه تعيق اشتغاله كشخصية أسطورية، وإن كانت الكثير من حكايات ألف ليلة وليلة تحاول أن تؤسطره Mythifier وتجعل منه بطلاً أسطوريّاً، ورغم ذلك نلاحظ أنه لا يوجد أي ترابط سردي أو منطقي بينه وبين السندباد البحري -كوسيط- بينه وبين ملك الهنود والأحباش الذي استضاف السندباد لمدة طويلة.

ويرى المستشرق أندريه ميكال «أن السندباد البحري قد اتخذ من شخصية هارون الرشيد شاهداً ممتازاً على قصصه وحكاياته»(٢). وبنفس المناسبة استعمل السارد مناورة سردية الهدف منها تثبيت حكاياته وترسيمها كحكايات تاريخية ترتبط بأكبر الخلفاء العباسيين. فبعد أن استمع هارون الرشيد إلى حكايات السندباد أصبح يقوم بدور الضامن لهذه الحكايات والراعي لها. يقول السندباد: «فتعجب الخليفة من ذلك غاية العجب وأمر المؤرخين أن يكتبوا حكايتي ويجعلوها في خزائنه، ليعتبر بها كل من رآها»(٣). وبدمج شخصية هارون الرشيد في حكايات السندباد،

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ١٣ ج ٤.

A. Micquel: Sept contes des mille et une nuits. p 98. (٢)

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ١٣ ج ٤.

فإن السارد يطمح إلى جعلها حكاية تاريخية يأتي على ذكرها كل من أراد البحث في مآثر الخليفة العباسي.

عدا هذه الإشارة الزمنية / التاريخية، فإن حكايات السندباد البحري لا تلتزم بمواقيت معينة ولا بتواريخ محددة وهذا ما يجعلها تتميز عن كل طرائق الكتابة التاريخية التي تتعامل مع الأسطورة أو الأحداث شبه الأسطورية. وهو ما يجعل بوعلي ياسين، انطلاقاً من موقف إيديولوجي يعطي للحكاية وظيفة تاريخية ممتازة، "فالحكاية، هي من جهة تاريخ أو عرض للواقع... وهي من جهة أخرى مفاتيح لفهم هذا التاريخ أو هذا الواقع. لقد قلنا: إن القيمة التي يمنحها العامة للحكاية لا تفوقها سوى قيمة الكتب المقدسة»[1]. وبهذا، فإن الحكاية أو الأسطورة قد تؤسس للتاريخ الرسمي، بل وتصير في بعض الأحيان سنداً من أسانيده.

وهناك إشارة زمنية محدودة نصادفها في نهاية السفرة السابعة وهي «وقد حسب أهلي مدة غيابي عنهم في السفرة السابعة فوجدوها سبعاً وعشرين سنة، حتى قطعوا الرجاء مني»[2]. وهذه الإشارة الزمنية المحددة نصّاً لمدى الرحلة تبدو مبالغاً فيها إلى حد كبير، خاصة الأحداث التي جرت فيها، فهي فقيرة من ناحية الأحداث، والعقبات التي اعترضت سبيل السندباد البحري يسيرة وسهلة وقد تغلّب عليها بسرعة بفعل التجربة، أو لأنها لم تكن موانع حقيقية تمنع الحدث من التطور والاستمرار والتقدم إلى الأمام.

---

(١) بوعلي ياسين: حكايات شهرزاد. ص ٧٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٢٣ ج ٤.

وهذا التحديد يرى فيه الدكتور عبد الملك مرتاض مجرد استعارة أو تقنية سردية، «إذ لا نستطيع تصديق السارد ولا مجاراته في قياساته الزمنية، لأنه هو نفسه لم يكن يريد أن ينفخ فيها دلالة حقيقية، وإنما ظل في معظم الأطوار يذكرها حين يذكرها، من أجل رسم صورة زمنية للحدث والحيّز معاً، إذ يستحيل فصلها من هذا الزمن. ولكن السارد عجز في معظم أطوار الحكاية عن ضبط هذا الزمن والتدقيق في أمره»[1].

إن الزمن الذي تدور فيه حكايات السندباد البحري، هو زمن مطلق، أي غير مقيد بدلالة تاريخية محددة، وهو بطبيعة الحال الزمن السردي الحكائي الخرافي، ولهذا فإن السارد يعمد في كل حكاياته إلى إخراج أحداثه من دائرة التقييد ويجعل بينها مسافات خيالية تبعدها عن الواقعية الجافة وتجعل منها مادة سردية تثير خيال المستمع[2] وتجعله يعيش أجواء الحدث بطريقة حرة وليست مقيدة بالأرقام والتواريخ أو محاطة بحدود فترة زمنية معينة.

وفي هذا السياق نلاحظ أن سن السندباد البحري، عندما صادفه الحمّال لأول مرة، وحتى قبل أن يبدأ في سرد حكاية سفراته السبع، يبدو غير محدد، ويعطينا فكرة تقريبية عنه. يقول الحمّال: «وفي صدر المجلس رجل عظيم محترم قد لكزه الشيب في عوارضه»[3]. إذن فهذا الرجل ليس بشاب ولا بشيخ ولا بكهل،

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١٦٦.

(٢) H. Weinrich. Le temps. p 58.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

ولكنه بكل بساطة سارد لحكايات قام بها أو كان شاهداً عليها، وهو مجرد شخصية سردية (هامون) أو علامة سيميائية تتحرك في اتجاهات عديدة.

وقد أعطت شهرزاد باعتبارها السارد الأسمى Archi narrateur هذه الصفات للسندباد البحري (السارد من الدرجة الثانية) حتى تؤهله لسرد مغامرات خارقة، ويجب أن يكون شكله الخارجي مقنعاً، فهو ليس شاب يفتقر إلى التجربة والممارسة الذي قد ينحني أمام الصعوبات التي تعترضه أو يتراجع أمام المخاطر التي تحدق به، كما أن المدة الزمنية التي استغرقتها السفرات السبع طويلة جدّاً (السفرة السابعة دامت لوحدها سبعاً وعشرين سنة). ثم إنه ليس شيخاً طاعناً في السن قد يتهمه السامع أو القارئ بالتخريف (فقد القدرة على التركيز) ولم يعد باستطاعته التمييز بين ما حدث حقيقة له وما لم يحدث.

وهذه الصورة الزمنية لسن السندباد بقدر ما تعزّز موقعه على مستوى السرد وتجعل منها بطلا استثنائياً فإنها تبقي سنه مبهماً وغير محدد «وهو ما يؤهله لأن يكون سارداً ممتازاً قادراً على اختراق الأزمنة والأمكنة»[1] للوصول إلى كل البقاع ويتجاوز الشروط الزمنية والحضارية التي قد تعيق تنقّل الحكاية السردية وانتقالها.

الغموض يبقى يلف أيضاً سن السندباد عندما كان صغيراً، فالسارد الأسمى لم يحدده بدقة وهذا لكي يجد القارئ أو السامع أي تبرير لتصرفاته أو تبديده للثروة التي تركها له أبوه.

«اعلموا يا سادة يا كرام أنه كان لي أب تاجر، وكان من أكابر الناس والتجار، وكان عنده مال كثير ونوال جزيل، وقد مات وأنا ولد صغير، وخلّف لي

---

(١) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي. ص ١٢٣.

مالاً وعقاراً وضياعاً، فلما كبرت وضعت يدي على الجميع... وقد ذهب جميع ما كان معي...»[١].

في هذا المقطع يكتنف الغموض الزمن فسن السندباد غير محدد (ولد صغير)، ولكن هذه الإشكالية قد تحدد زمنياً، لأن هذه الشريحة من الزمن تحددت عرفياً بما بعد الرضاعة وما دون البلوغ، لكن الغموض الشديد الذي يجعل السامع في حيرة هو الفترة الزمنية التي استغرقتها عملية إبادة الثروة الموروثة عن الوالد المتوفى، وهي فسحة زمنية غير محددة والتي انطلق بعدها السندباد في محاولة لاستعادة الثروة الضائعة وكسب أموال جديدة لأن سبب الرحلة الأولى هو التجارة والحصول على المال، في حين أن سبب الرحلات الباقيات هو الفضول وحب الاستطلاع والاكتشاف.

يستعمل السارد أيضا عبارة «مدة طويلة، أو طول الغربة» (ص ص ٤٠٤-٨ ج ٤) وهي لا تنبئ عن تحديد زمني بقدر ما تجعل المسافة واسعة ولا محددة بين حدث وحدث، مثلاً بين مغادرة السندباد لبيته في بغداد ومكوثه في الجزائر البعيدة والبحار النائية، أو مكوثه فوق جزيرة لمدة لا يعرف هو نفسه حسابها، أو إقامته عند الملك المهرجان، ملك الهنود «ولم أزل عنده مدة طويلة».

وهذه المدة قد تطول أو تقصر، ليس حسب ما تتطلبه آداب الخدمة عند الملك، أو أساليب الضيافة، أو نوعية الأشغال التي يُكلّف بإنجازها ولكن حسب مقتضيات السرد وآلياته. وبما أن السندباد طائر متحرر من قيود الزمان والمكان، فهو لا يستطيع الإقامة في مكان محدد ولا التوقف في نقطة زمنية متجمدة، فإنه قد سئم «من طول الغربة»[٢]. والغربة هي الغرابة وهي الابتعاد عن المكان المألوف

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٤.

والاستقرار في مكان غير آهل (كيليطو)[1]. وهذه الغربة تتموقع في مستويين: المستوى المكاني (البعد عن الأهل والأصدقاء والبعد عن البلد، مدينة بغداد) والمستوى الزمني الذي لا يحدده السارد بل يعطيه وصفاً غير دقيق هو الطول. وهو الطول في مثل هذه الحالات نسبي وذاتي ويتعلق بمزاج ونفسية السارد. والمهم في كل هذا أن السارد لم يحدد فترة إقامته عند ملك الهنود (المهرجان)، «وإذن، فالزمن هنا، على غموضه وإبهامه، ليس ذا دلالة حقيقية، من حيث التحديد»[2].

ويستعمل السارد أيضاً عبارة زمنية غاية في الغموض وهي «سنة من النوم» والسنة كما ورد في الآية الكريمة «لا تأخذه سنة ولا نوم» (سورة البقرة الآية). تدل على نوم خفيف + تفسيرها... فإنها تأخذ في حكايات السندباد مدى أوسع وتتجاوز النوم العميق «فأخذتني سنة من النوم، فأرحت في ذلك المكان واستغرقت في النوم»[3]. إن الانتقال من السنة التي هي مجرد إغفاءة خفيفة وقصيرة إلى الغرق في النوم هي مجرد وسيلة سردية لا غير تمكّن البحارة من الإبحار وترك السندباد البحري وحيداً على الجزيرة يواجه مصيره المحتوم وينجز الأعمال الخارقة للنجاة ثم الوصول إلى بر الأمان.

كما أن هذه السنة قد تطول أكثر من النوم أو مما هو متعارف عليه، وربما استمرت لساعات أو أيام، وهو ما يؤكد تصريح السارد نفسه «ولم يزل (الفلك) سائراً بي وأنا نائم لا أدري بكثير ولا قليل حتى استيقظت»[4]. إذن فهذه السنة غير محددة،

---

(١) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ٥٨.

(٢) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١٦٩.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٩.

(٤) المرجع نفسه. ص ١٠ ج ٤.

وهو ذاته الذي صرح بها «فأخذتني سنة من النوم من شدة القهر» (ص ١٠). وهذه السنة مدتها غير محددة، وهي إشارة زمنية غامضة، ووظيفتها تختلف عن السياق السابق الذكر، أي مجرد تقنية سردية، فهي في هذا السياق وسيلة من وسائل مجانبة الأهوال والتغلب على مخاطر الرحلة وتجنب الصعاب.

ونجد السارد ينتقل من السنة (الإغفاءة) إلى النوم، ولكنه يصفه بالقليل وهذا ليؤكد قصر مدة النوم «فنمنا قليلاً واستيقظنا من منامنا» (ص ٤١٩) والنوم هنا لا يستعمله السارد كحيلة لتجنب خطر محدق، ولكن ليسمح بالانتقال إلى مغامرة جديدة، لكي يجعل وقع المفاجأة أشد تأثيراً[1]، ولكي يعمق هذا الإحساس لدى المستمع/القارئ فإنه يستعمل «إذا» الفجائية، هذا على مستوى اللغة والشكل وعلى مستوى المضمون الصورة البشعة للوحش: «وإذا بثعبان عظيم الخلقة، كبير الجثة واسع الجوف، قد أحاط بنا وقصد واحداً منا فابتلعه إلى أكتافه» (ص ٤١٩) وقد حشد السارد كل الصفات التي تجعل من هذا الثعبان غولاً مخيفاً.

وعندما يريد السارد أن يعبِّر عن استمراره ومواصلته لشيء معين أو حدث ما فإنه يلجأ إلى الوسائل اللغوية مثل «ولم نزل» أو «ولم أزل» وهي وإن كانت لغوياً تدل على الاستمرار لكنها من الناحية الزمنية لا تقدم معرفة بمداه ولا بقدرته على الإنجاز.

«إننا حين نشرع في قراءة العبارة المبتدأة بـــ «ولم أزل« نخال الأمر يكون ذا شأن بالزمن المحدد، كما كنا رأينا من قبل في قوله: «ولم تزل» ولكن شيئًا من ذلك لم يكن حيث إن السارد خدع ذكاء المتلقي وأنهى الجملة في ذيل السمكة، كما

(١) حسين الواد: البنية القصصية. ص ٤٥.

يقول الفرنسيون، فعدد الأيام غير محدود، وإنما اجتزأ السارد بوصف هذا العدد بالقلة، ويعني هذا كما أسلفنا القول، إنه هو ذاته لا يعلم من أمر هذا العدد شيئاً مما يجعله مستوياً في المعرفة مع الشخصية والمتلقي، مما يرقى بهذه اللفتة إلى مستوى تقنيات السرد الحديثة»[1]. كما أن المدة الزمنية قد تطول في ذهن القارئ المستمع ولا يستطيع تحديدها بدقة، وهي تعمل على إطالة السرد وتقوية الإحساس عنده بطول المعاناة التي يشعر بها السندباد البحري. فرحلة الذهاب دائماً نجدها تطول ولكن عدد أيامها ولياليها غير محسوب «و لم نزل على هذه الحالة مدة ليال وأيام من جزيرة إلى جزيرة ومن بحر إلى بحر»[2]. وبهذه الطريقة فإن السندباد يلمح إلى أن مساره كان طويلاً جداً وأن الشاطئ الذي سيرسو عليه بعيد المنال.

كما أن الرحلة بين نقطة راحة وأخرى، ليست في متناول أي من المستمعين ويشير من طرف خفي إلى طول مدته ولكنه لا يعطينا مدتها الحقيقة «وقد سرنا أياماً وليال فرمتنا المقادير على مدينة عالية البناء...»[3]. ولكي يلغي السارد سلطة الزمن ويدنيه من الدرجة الصفر، فإنه ليس هو الذي يختار زمن وصوله إلى الشاطئ ولكن يخول هذه المهمة إلى مشيئة الرياح ولعامل الصدفة فحسب.

وعدم تحديد المدة نجده غالباً يطغى على المواقف التي لا يستطيع السارد التحكم فيها، كما نجد مثلاً في المواقف التي تطغى فيها الرياح فتدفع بالفلك إلى

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١٦٨.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٦.

(٣) المرجع نفسه. ص ٤٤٣.

حيث تشاء، وفي موقف آخر عندما يحضر السندباد الخمر فيضع العنب في يقطينة مفرغة وينتظر تخمُّر العنب «وتركها مدة أيام حتى صارت خمراً صافياً»[1]. وهذه المدة هي الأخرى غير محددة، وبالتالي لا تعطينا فكرة زمنية عن مدة بقاء شيخ البحر العفريت على أكتاف السندباد حتى يسكره ويتخلص منه.

إن الزمن المطلق من كل قيد أو دلالة حقيقية الذي يهيمن على حكايات السندباد قد يستبدله بتحديدات زمنية تبدو منافية للواقع وتقوم بدور تغريبي غرائبي، لأنها لا تظهر الحقيقة الزمنية ولكنها بهذه المحاولة تلغيها وترديها إلى درجة الصفر، ولكي يظهر السارد قدرته على تحمل المشاق والصبر على الجوع يقول: «ولم أزل على هذه الحالة مدة سبعة أيام بلياليها»[2]. وهذا التحديد كما يرى بعض الدارسين ليس إلا مناورة سردية تسمح لعملية السرد بالتطور والنمو.

كما يستعمل السارد تقنية سردية أخرى لكي يجعل الزمن غامضاً ومبهماً وغير محدد وهذا بغرض استعجال دفع الفعل السردي «وجعله ينتقل من مستوى الكمون والترقب والانتظار إلى مستوى الظهور والتحقق»[3]، ونصادف ذلك عندما يندهش السندباد لعادة القوم الذين يدفنون الزوج حيّاً مع زوجته إذا ماتت قبله. إن هذا الحدث يجعله يعاني الرعب والخوف ويفكر في مصيره المشؤوم: «فما مضت مدة يسيرة بعد ذلك حتى مرضت زوجتي، وقد مكثت أياماً قلائل وماتت»[4]. إن عبارة «مدة يسيرة» وإن كانت تشير إلى قصر المدة وعدم طولها

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٤٢.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٢٨.

(٣) سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية. ص ٥٧

(٤) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٣.

فإنها تأتي في سياق خوف السندباد من مصيره المرتبط بمصيرها وتندرج في نفس المنطق السردي. فمرض الزوجة كان تمهيداً ومقدمات لموتها ودفن السندباد حياً معها. ويتحقق النذر المشؤوم «وقد مكثت أياماً قلائل وماتت». ونلاحظ أن السارد قد عجل بموت زوجة السندباد «وهذا لكي يسمح للسرد بالانتقال من فضاء إلى فضاء سردي آخر»[1]، أي من قصر الملك وما يحيط به إلى قاع البئر عند جانب الجبل لكي يخوض مغامرات جديدة وينتج حكايات غريبة.

ويبدو الزمن غير محدد أيضا حيث يعمد السارد على إطالته وعدم تحديده بدقة وذلك ليجعل السامع والقارئ في حالة اندهاش واستغراب، ويوهمه بنفس المناسبة أنه فقد الحس الزمني وإنه ضيّع الحسابات المتصلة بالزمن وهذا بفعل المغامرات العجيبة التي خاضها فأنسته عدد الأيام والشهور يقول السندباد: «فأخبرته بما كان من أمري وما جرى لي وما اتفق من يوم خروجي من مدينة بغداد إلى حين وصلت إليه»[2].

إن يوم خروج السندباد من مدينة بغداد، له دلالته الاستثنائية على مستوى البناء، لأن هذا التاريخ يمثل بداية الرحلة، وكذا انطلاق عملية السرد. «وإذن، فالزمن هنا، على غموضه وإبهامه، ليس ذا دلالة حقيقية، من حيث التحديد، ولعل القلة التي وصفت بها الأيام في العبارة المستشهد بها لم تك إلا ضرباً من التستير على الزمن الطويل الذي قد يكون مضى»[3]. وهي تقنية سردية لتسريع الحدث وجعله يتحول من حال إلى حال.

---

(١) حسام الألوسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم. ص ٤٩.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٩.

(٣) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١٦٩.

كما يلجأ السارد إلى استعمال عبارة «في يوم من الأيام» وهذه العبارة غالباً ما ترتبط بالحكي الشعبي، وتمثل افتتاحاً للسرد، وصارت تقابل في ذهن المتلقي مفهوم الحكاية. إن بروتوكول بداية القصيدة - القديمة منها خاصة - يبدأ بالوقوف على الأطلال، ثم يصف الناقة أو الجمل ثم يتحدث عن معاناته في الصحراء وما يكابده من مشاق وما تحدق به من مخاطر وهذا لكي يصل إلى المحبوبة أو إلى الأمير الذي يريد مدحه.

هذا هو بناء القصيدة الكلاسيكية، كما نظر لها ابن سلاّم الجمحي حيث أن بدايتها مقننة وإلزامية في الوقت ذاته، وبالمقابل نجد أن النص الفلسفي أو العلمي يبدأ بتقديم الإشكالية وعرض أهميتها، وهو ما يقابل في المنطق المقدمة، ثم التحليل والوصف ليصل الكاتب إلى النتيجة هذه بطريقة جد مختصرة بنية النص العلمي الذي يشترط ارتباط النتيجة بالمقدمة، وبنيته أيضاً تكاد تكون هي الأخرى مقننة وقارة لأنها تلزم بمراحل ومستويات محددة.

أما الخطاب السردي، وعلى وجه الأخص الحكاية الشعبية فإنها تربط بالمقدمة البروتوكولية: كان يا ما كان، أو يحكى أن، أو في يوم من الأيام... ومتى صادف القارئ هذه العبارات فإنه يحضّر نفسه للاستماع إلى قصة وليس إلى قصيدة أو مقالة فلسفية أو تحليل لنص علمي. وتمثل هذه العبارة «في يوم من الأيام» مرتكزاً تحويلياً، أي «أنها تأتي لتضع علامة على نقطة تحوّل من حالة إلى حالة»[1]. وهذا التحوّل لا يكون دائما في الاتجاه الإيجابي أو التحسن Amélioration ولكنه قد يحدث في الاتجاه السلبي، أي التدهور Dégradation ومن خلال هذه المعاينة يمكننا القول إن هذه العبارة (يوم من الأيام) تمثل حداً فاصلاً بين الماقبل والمابعد، وتشير إلى الانتقال من حالة الاستقرار إلى حالة الانتشار ومن حالة الانتظار إلى حالة المبادرة للقيام بالفعل.

---

(١) C. Brémond: « Le message narratif ». p 29. Communications N° 4 - 1964.

ولن نتوقف عند كل الشواهد التي وردت فيها هذه العبارة من حكايات السندباد البحري، ولكننا نأخذ بعضها فقط على سبيل الاستشهاد والتدليل. إن حالة اليأس والانتظار التي بقي السندباد يعاني منها عندما أنزلوه إلى البئر مع زوجته المتوفاة تطول ليستولي عليه اليأس ولكي يعبر عن سكون الحالة واستمرارها يقول: «ولم أزل على هذه الحالة إلى أن جلست يوماً من الأيام... وإذا بالصخرة قد تزحزحت من مكانها ونزل منه النور»[1]. إن هذه العبارة تنقل السارد من فضاء مظلم حيث كان يعاني الإحباط والرعب إلى فضاء النور والأمل.

ولكن هذه البارقة من الأمل لم توصله إلى هدفه المنشود، ولكنها فتحت له باباً للأمل إذ أنها قد أمدته بكمية من الأرغفة والماء ليقاوم الجوع لمدة أيام أخرى في انتظار الفرج. ويحدث الانفراج أخيراً، وهذا من خلال المقطع السردي التالي: «وأقمت في تلك المغارة مدة من الزمن... إلى أن كنت نائماً يوماً من الأيام...»[2]. حيث يدله وحش يأتي لأكل جثث الموتى إلى منفذ يخرجه إلى الخلاء ويخلصه من كوابيسه.

ويجد السندباد نفسه مجدداً في حالة انتظار «فوق جبل عظيم» (ص ٤٣٥) ويعيش حالة الترقب والانتظار بعمق وألم ويترقب قدوم النجدة، وتنقطع هذه الحالة بظهور مركب «فبينما أنا جالس يوماً من الأيام على جانب البحر ومتفكر في أمري، وإذا بمركب سائر في وسط البحر العجاج المتلاطم بالأمواج...»[3]. إن الملاحظات النقدية التي سقناها من قبل تقدم دليلها القطعي من خلال هذا الشاهد

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٣٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٥.

(٤) المرجع نفسه. ص ٤٣٦.

حيث يصور الموقف حالة استقرار «بينما» والتي توحي بنوع من الاستمرار يحدث تحوّل في الموقف باستعمال «إذا» الفجائية، ويمر البطل من حالة السكون إلى حالة الفعل وبهذه الصيغة يتحرر السرد.

وهذا الموقف نفسه نجده يتكرر في الصفحة ٤٤٣ عندما يتخلص السندباد البحري من شيخ البحر (العفريت) الذي ظل يحمله على كتفيه لمدة طويلة فاحتال عليه بإسكاره ثم يقتله ليتخلص منه إلى الأبد.

إن الشواهد التي قدمناها سابقاً تشير كلها إلى وضعية من وضعيات التحول، وهي من السلب إلى الإيجاب، أي أنها تحدث تحسناً (بريمون) ولكن كما سبق القول فإن التحول قد يكون نحو التدهور والأسوء كما نلاحظ في المقطع التالي. يقول السندباد البحري: «ولم نزل مسافرين من مكان إلى مكان... واغتنمنا المعاش إلى أن كنا سائرين يوماً من الأيام وإذا بريس المركب صرخ وصاح ورمى عمامته ولطم على وجهه ونتف لحيته...»[1]. إن حركات وأفعال قائد المركب كلها تشير إلى أن انقطاع الحالة (حالة السكون وطيب العيش) قد حدث في الاتجاه السلبي وأن الوضعية قد آلت إلى التدهور.

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٦ ج ٤.

ثانياً - بنـيـة المكان

يشغل المكان، أو الفضاء أو الحيّز (كما يقول الدكتور عبد الملك مرتاض) دوراً اساسياً في عملية السرد. فهو الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات وتؤدي فيه أدوارها، وهو الذي يلعب الدور الأساسي في التبادل بينها، كما أنه يسمح بالحركة والانتقال من نقطة إلى أخرى.

وقد ظل لفترة طويلة شأنه شأن الزمن موضوع بحث العلوم، فقد تناولته الرياضات كأشكال مجردة في الهندسة الإقليدية، ثم كفضاء خيالي، في الرياضيات المعاصرة وتحديداً في الهندسة الفضائية وفي الجغرافيا بدراسة المناطق والمدن والمساحات المائية، وفي الهندسة المعمارية من خلال دراسة أشكال البناء والعمران وفي علم النفس من خلال دراسة أثر المكان في نفسية الفرد أو الجماعة (أعمال غاستون باشلار، فضاء الخيال لسامي علي) وفي علم الاجتماع أثر المكان في التركيبة الاجتماعية، وفي الاقتصاد دراسة أماكن النشاط الاقتصادي وأماكن الثروات وفي الجغرافيا أماكن تكتُّس الجماعات وأماكن النـــزوح.

ويتنوع المكان في حكاية السندباد البحري ويتعدد ويتكاثر وفق منطق سردي خاص. ويتم الانتقال من مكان إلى آخر دون سابق إنذار وهو ما يجعله يأخذ أبعاداً مختلفة، ويتغير بتغير المواقف والأحداث وهذا يجعل منه مكاناً سردياً وتقنية سردية استثنائية.

وقد تمت الإشارة إلى بعض الأماكن السردية التي ليس لها وجود على خارطة العالم، وهذه الأماكن نلاحظ أنها باهتة المعالم ليس لها حدود معلومة وهو ما يجعل منها أماكن خيالية، أي ما أطلق عليه عبد الملك مرتاض اسم «الحيز الخرافي أو الحيز العجيب الغريب»[1].

إلى جانب هذه الأماكن الخيالية نجد بعض الإشارات إلى أماكن واقعية ومعروفة على خارطة العالم الجغرافية. وهذه الأماكن وإن كانت لها حدود وملامح في الواقع، إلا أنها في حكاية السندباد البحري تفقد هذه الملامح ولا يأتي ذكرها إلا كأسماء واقعية. وربما يعود هذا إلى أن السارد يفترض أن السامع يعرف هذه الأماكن في حياته الواقعية وبالتالي فلا حاجة إلى إعادة وصفها أو الحديث عنها بإفاضة.

وفي الأدب تحتل قضية المكان مركزاً مهمّاً باعتبارها فضاء وقوع الحدث وتلاقي الشخصيات[2] وتداخل الأزمنة لهذا أولاها النقد الحديث والمعاصر مكانة استثنائية وأصبحت مكوّناً هاماً من مكونات الدراسة السردية. ويعتبر المكان أحد العناصر الثلاثة التي لا يمكن للسرديات أن تتجاوزها وإلا كانت طريقة دراستها عقيمة وغير ذات جدوى. وهذه العناصر هي: الزمان والمكان والشخصية (الحدث). وهذه العناصر لا يخلو منها أي أثر نفسي.

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١١٣.

(٢) حسام الألوسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم. ص ٣٩.

وعن الدراسات النقدية المعاصرة التي تمكّنْتُ من الاطلاع عليها لاحظت أن أغلبها يعتمد على التصنيفات التي جاء بها غاستون باشلار في كتابه جماليات المكان Poétique de l'espace الذي نقله إلى العربية غالب هلسا (بغداد سنة ١٩٨٠) والذي صنف فيه الأمكنة إلى: المنزل – الغرف – العالم – العش – الصدفة، الداخل والخارج... مركّزاً على أبعادها الرمزية ودلالاتها النفسية(١).

وقد نحا باشلار في هذا الكتاب منحى نفسياً، وهو ما يجعل منه كتاباً في التحليل النفسي للمكان أكثر منه أداة نقدية إجرائية تصلح للدراسات البنيوية السيميائية.

ولكن مع ذلك تبقى لهذا الكتاب قيمة علمية خاصة في قضية تصنيفه للأمكنة، وبنية المكان وطبيعته وطرق توظيفه في الأدب والفنون. وقد اعتمد النقاد والبحاثة العرب على هذا الكتاب اعتماداً كلياً دون محاولة الإضافة إليه حتى لو خالف ذلك اتجاههم الفكري أو قناعاتهم المنهجية.

وفي مجال الدراسات البنيوية والسيميائية نلاحظ أن قضية المكان قد تناولها النقاد وبكيفية مغايرة، ففي التيار التواصلي قد قسموا المكان إلى نوعين: المكان المفتوح والمكان المغلق أي الذي يسمح بالتواصل Communication والتفاعل بين الفاعلين والذي لا يسمح بالتواصل أي (المكان الأخرس).

أما الأنثروبولوجيون ذوو التوجه اللسانياتي والثقافي، ممثلين في رائدهم إدوار هول E. T. Hall فقد تعرض إلى قضية المكان في كتابه «البنية الخفية» La dimension cachée(٢) انطلاقاً من معاينة ميدانية لمختلف الثقافات واللغات

---

(١) G. Bachelard: Poétique de l'espace. P. U. F. 1977.

(٢) E. T. Hall: La dimension cachée. Seuil 1971. Paris.

وكيفية تعاملها مع المكان، كما أن توجهه يمكن اعتباره من جهة أخرى ذا منحى وجودي فقد قسم المكان إلى مكان قار Fixe ومتحرك Mobile ونصف متحرك Demi-mobile لينتهي إلى أن علاقة العربي بالمكان علاقة حميمية[1].

وقد استغل السيميائيون النتائج التي توصل إليها هول E. T. Hall واختراعه لمصطلح La proxémique أي الدراسة العلمية والثقافية للعلاقات المكانية والذي تأسس عليه فرع كامل من فروع الممارسة السيميائية وصار يشكل ميداناً من ميادين السيميائيات. كما استغل هذا المفهوم وطريقة تطبيقه الباحثون في علم العمران وتهيئة الأقاليم.

أما في السيميائية الغريماسية (غريماس ومدرسة باريس السيميائية) والتي تعتمد على اللسانيات والمنطق فقد اتخذت هذه المدرسة من الأبعاد الهندسية والعلاقات المنطقية التي تربط بينها نموذجاً للتحليل. ويعتبر بحث غريماس A. J. Greimas من أجل السيميائيات الطوبوغرافية Pour une sémiotique topographique الذي نشر ضمن كتاب جماعي بعنوان «سيميائية المكان» Topographique (باريس ١٩٧٠ غونتييه) أول بحث غامر في تطبيق المفاهيم اللسانية على المكان فهو يرى أن المكان يمكن أن تعتبره لغة مثل سائر اللغات الأخرى طبيعية كانت أم اصطناعية وهو يتكون من دال ومدلول (بالمفهوم السوسري) كما أن لهذه اللغة قواعدها التركيبية ووسائلها الخاصة التي تنتج بها الدلالة وتعبر بواسطتها عن أفكار وتوجهات مستعملي المكان...[2].

---

(١) Op. Cit. p 189.

(٢) Greimas: Pour une sémiotique topologique. p 13. Sémiotique de l'espace.

أما الفيلسوف الإيطالي أمبرتو إيكو Umberto Eco فإنه قد انطلق مباشرة من صلب التفكير السيميائي، فتناول قضية المكان معتبراً إياها نظاماً من الرموز والعلامات المكانية التي تقوم بدور تبليغي – إيصالي Communiquer - transmettre إضافة إلى الدور الرمزي والجمالي للعلامات المكانية(١).

وفيما يتعلق بالاتجاه الشعري – الشكلاني الذي يمثله خاصة الباحثان الكنديان Real وOuellet واللذان شكل كتابهما L'univers du roman مصدراً من مصادر دراسة الرواية من وجهة نظر نقدية لعقدين من الزمن على الأقل فإنهما قد ربطا قضية المكان بالحدث تارة وبالشخصية أخرى وهذا بغرض قراءة الدلالات المكانية ومساهمتها في توضيح أهداف السرد(٢).

ونلاحظ أن الباحثين الأكاديميين العرب والنقاد قد أخذوا من هذه المشارب كلها دون تمحيص، وفي بعض الأحيان يخلطون فيما بينها حتى أنها تفقد قوتها ومصداقيتها العلمية، ولكن عقدة الآخر وتفوقه اقتصادياً وتكنولوجياً ومعرفياً قد أعاقتهم عن التفكير في هذه المفاهيم أو محاولة نقدها أو البحث في أصولها، أو حتى الجرأة على إضافة مفاهيم جديدة لها. فقد أخذوا هذه المفاهيم كمعرفة جاهزة للتطبيق وأجروها على النصوص العربية القديمة منها والحديثة.

غير أننا نلاحظ أن الأستاذ عبد الملك مرتاض قد قام بمحاولة جريئة لتوليد مفاهيم عربية تتعلق بالمكان وهذا من وحي نص من ألف ليلة وليلة. وهذه المحاولة بقدر ما هي رائدة فإنها مازالت في حاجة إلى تعميم وتطبيق وإجراء البحوث النظرية

---

(١) U. Eco: La structure absente. p 288.

(٢) R. Bourneuf, Réal Ouellet: L'univers du roman. p p 96-123.

والعلمية حولها. وقد استخرج من نص «ألفليلي» كما يقول مجموعة من الحيزات التي تحاول أن تتميز ولو حتى على مستوى المفهوم ذاته[1]. ومنها:

- الحيز الجغرافي، وهو ما يقال عند الشعريين والشكلانيين Espace réel وهو المكان المحدد جغرافياً وواقعياً والذي يعرف بسماته وخصائصه التي يعرفها العام والخاص.

- الحيز الشبيه بالجغرافي وهو المكان الذي يمكن أن يكون وسطاً بين المكان الواقعي المحدد والمكان الخيالي الذي ليس له وجود واقعي ولكنه مكان سردي يحمل عدداً من عناصر الخيال والتصور.

- الحيز المائي، وهذا المصطلح ينفرد به الأستاذ الباحث إذ أن الدراسات النقدية لم تستعمله من قبل، وإن كان باشلار قد تكلم عنه من منظور مغاير في كتابه L'eau et les rêves. وبما أن المنظور الذي ينطلق منه باشلار هو منظور التحليل النفسي فإنه يعطي لهذا العنصر الطبيعي دلالات إيروتيكية Erotiques ودلالات حلمية Oniriques[2].

- الحيز المتحرك والذي يقصد به والذي يعني به المراكب والقوارب وكل الوسائل التي تتحرك مع حفاظها على طابعها المكاني[3]. وهذا النوع من الأماكن يقترب من مفهوم هول Hall المكان المتحرك Espace mobile والذي يعرفه بأنه «صورة دقيقة ووظيفة»[4].

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١١٣.

(٢) G. Bachelard: L'eau et les rêves. p 23.

(٣) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١٣٢.

(٤) E. T. Hall: La dimension cachée. p 142.

– الحيز التائه، وهذا المفهوم لم يرد عند أي ناقد تناول هذه القضية عدا عبد الملك مرتاض «والحيز التائه، كما يجب أن يدل عليه عنوانه، وهو عبارة عن حركة حيزية لا تفضي إلى الغاية المتوقعة، كأن تبحث الشخصية عن باب قصر فلا تجده، وكأن تتيه في البحر عن الطريق الذي تود سلوكه، فتتيه منها الغابة، وينفلت منها القصد»[1]. وما يعنيه مرتاض في هذا الموقف هو أن المكان لا يساعد السارد على التحرك أو القيام بفعل معين ولكنه يبقى يدور في حلقة مفرغة.

وهذا النوع من المكان، كان مرتاض قد قابله بمقولة زمنية أخرى لم يسبق إلى استعمالها وهي الزمن المفقود، أي «زمن الغيبوبة أو الزمن الحابس...»[2]. وهو الزمن المغمى عليه[3]. وهذا الزمن يفيد عند السرديين الدرجة الصفر، أي توقف إيقاع الأحداث وترك المجال واسعاً للأحلام أو للوصف وهذا بغرض التخفيف من تسارع الأحداث وضغطها.

– الحيز الخرافي، وهذا النوع من المكان هو الذي يطغى على كل حكايات ألف ليلة وليلة بما فيها حكايات السندباد البحري، وهذا المكان ليس له وجود واقعي يمكن للقارئ أو السامع أن يتحقق من واقعيته ولكنه إنتاج فعل السرد لا غير «ولا ينبغي أن يكون أي حيز أخصب ولا أشسع مساحة، ولا أرحب مدى، ولا أبعد أفقاً من الحيز الخرافي الذي لا نجد له حدوداً، فهو نتاج أصيل للخيال الشرقي الخصيب العجيب معاً»[4].

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١٣٤.

(٢) المرجع نفسه. ص ١٧٢.

(٣) المرجع نفسه. ص ١٧٣.

(٤) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١٣٧.

- الحيز العجيب والغريب وهو المكان الذي تنشط فيه العفاريت فتعيد تشكيل خارطة المكان الخرافي لتعطيه إضافات جديدة. والباحث نفسه أي عبد الملك مرتاض لم يكن حاسماً في تحديد ملامح هذا المكان، بل إنه كثيراً ما يمزج بينه وبين المكان الخرافي، فكأن هذا الحيز العجيب الغريب يجمع بين الخرافية والواقع ويحاول المزج بينهما بدون نشاز»[١].

«آ» الأمكنة الواقعية :

نقصد بالأمكنة الواقعية المدن والقرى والبحار التي جاءت في حكايات السندباد البحري والتي لها وجود واقعي أو تاريخي معروف وقد أطلق عبد الملك مرتاض على هذا النوع من الأمكنة اسم «الحيز الجغرافي».

وقد تمت الإشارة في حكايات السندباد البحري إلى مجموعة من المدن والأقاليم والبحار المعروفة والتي تحتل مساحة حقيقية في خارطة العالم[٢]. وأبدى المستشرقون اهتماماً بالغاً بهذا الأثر العربي الرفيع، أي حكايات ألف ليلة وليلة، فمنهم من رأى فيه عملاً عربياً أصيلاً يشهد على عبقرية السرد العربي وخصوبة خياله ومنهم من لم ير فيه غير مجموعة من النقول عن الحكايات الهندية والفارسية وحتى الإغريقية وهذا اعتماداً على ما جاءت في كتاب «الفهرست» لمحمد بن إسحاق أبي الفرج بن النديم[٣] وكذا ما ورد في كتاب «مروج الذهب ومعادن الجوهر» لأبي الحسن علي بن الحسين المسعودي.

---

(١) المرجع نفسه. ص ١٤٢.

(٢) فاروق سعد: من وحي ألف ليلة وليلة. ص ٦٧.

(٣) E. F. Julia: Les mille et une nuits. p 21.

وفيما يتعلق بالسندباد البحري. فهناك من المستشرقين الذي حاول جاهداً لافتكاكه من العبقرية العربية لينسبه إلى غيره من الشعوب أي إلى الهند كما جاء في بحث ا. كوسكان E. Cosquin من خلال كتاب «السندباد نامه» الهندي[1]، ولكن الباحث الألماني E. Littmann فإنه يذهب في بحثه المنشور في الموسوعة الإسلامية إلى القول «إن قصة السندباد البحري المشهورة تعتمد على كتاب عجائب الهند Les merveilles de l'Inde الذي يحتوي على مغامرات وحكايات بحارة مجتمعين من البصرة»[2]. وهذه الفكرة نجدها تروج كثيراً عند أغلب المستشرقين الذين تداولوها جيلاً عن جيل فرسخوا قناعة نقلها وترجمتها من الهند[3].

وفيما يتعلق بالأمكنة الواقعية الجغرافية، فإن أي قارئ مهما كانت درجة ثقافته فإنه يمكن أن يلحظ بأن بداية حكايات السندباد تنطلق من مدينة بغداد وتتخذ منها مهداً لنشوء الحكايات كما تتخذ منها أيضاً نقطة لبداية الحكي، ومنطلقاً لرحلات السندباد البحري، كما أنها في الوقت نفسه المكان الذي يربطه بالعالم وبذاته وهي مكان العودة port d'attache، فالسندباد يعود إليها دائماً ليسترجع أنفاسه ويستعيد قواه استعداداً لرحلة قادمة، منتظرة ومحتملة ليعود مليئاً بالقصص ومحملاً بالبضائع النفيسة.

ومن المستشرقين من اهتم بهذا الجانب اهتماماً كبيراً المستشرق والجغرافي الألماني والكينير M. Walckenaer في بحثه الموسوم «التحليل الجغرافي لرحلات

---

(١) E. Coquin: « Le prologue-cadre des mille et une nuits ». p 12.

(٢) E. Littmann: Alf Layla wa Layla. p 347. E. I.

(٣) Mia. I. Gerhardt: Les voyages de Sindbad le Marin. p 14.

السندباد البحري» وهو حسب M. Gerhardt «أول من بادر إلى دراسة جغرافية «الرحلات» محدداً أغلب الأقاليم التي وصفها السندباد»(١).

وقد عاد والكينير إلى كتب الجغرافيا وكتب الرحالة القدامى ليتأكد من مطابقة وصف السندباد لبعض الأماكن التي تكلم عنها وخاصة الحواضر الكبرى مثل بغداد والبصرة وكابول والسند، والهند وهي أمكنة واقعية وحقيقية استعملها السارد كفضاء لمغامرات وأفعال السندباد البحري. يقول: «من الملاحظ أنه عبر كل رحلة من رحلات السندباد، نرى أن اسمين أو ثلاثة، وفي غالب الأحيان اسم واحد، وهذه الأسماء تنتمي إلى الأماكن التي تشكل النهاية والهدف الرئيسي للرحلة. إن التفاصيل التي يعطيها الكاتب حول المنتوجات والتاريخ الطبيعي لكل من هذه الأمكنة تبدو في غاية الدقة»(٢).

وفي المقابل، نجد مستشرقاً ألمانياً، مثله مثل ليتمان، يحاول بكل الأساليب، مستعملاً أكبر عدد من الحجج المقنعة أن يسلب العرب هذا الكنـــز الذي صار تراثاً عالميا وعلامة على عبقرية الخيال العربي. هذا المستشرق هو دي جويه De Goeje الذي يرى: «أن مؤلف السندباد لم يسافر هو بنفسه ولهذا فإنه يرتكب بعض الأخطاء الجغرافية، فهو يتكلم مثلاً عن أشجار العنب في جزيرة من جزر الأرخبيل الهندي(*) وهو ما يؤكد أنه ليست له معرفة دقيقة بالأماكن التي يصفها»(٣).

---

(١) M. I. Gerhardt: Les voyages de Sindbad le Marin. p 13.

(٢) Op. Cit. p 23.

(*) شبح البحر.

(٣) M. I. Gerhardt: Les voyages de Sindbad le Marin. p 15.

ويعود المستشرق الفرنسي المشهور موريس بويسون M. Bouisson إلى الجغرافي الإغريقي الشهير سترابون Strabon والذي له نفس الشهرة التي يتمتع بها هيرودوت Herodote مؤرخ العصور القديمة، إلى «أن وادي الأفاعي الموجود على الضفة الإفريقية للبحر الأحمر تزدحم فيه الزواحف العظيمة والعديدة وتعيق استغلال مناجم الياقوت»[1].

ويدافع إدوار مونتي عن هذه القضية، أي عن واقعية ودقة الأماكن الجغرافية التي ورد ذكرها في حكايات السندباد البحري، ويرى فيها قيم علمية كبيرة إذ يقول: «إن حكاية السندباد البحري هي الوحيدة التي احتفظت لنا ببعض الآثار حول علم الجغرافيا عند العرب القدامى. إن المفاهيم الجغرافية لمؤلف السندباد هي في الغالب غير مكتملة لأنه غالباً ما يتكلم عن جزائر يجهل حتى اسمها»[2].

إن المدينة التي يأتي على ذكرها دائماً هي مدينة بغداد وذلك لاعتبارات عديدة منها:

- إنها المكان الذي يتم فيه السرد، أي بعد أن يعود السندباد من سفراته السبع، ويفرغ من مغامراته يرجع إلى مدينته الأصلية بغداد ليبدأ فعل السرد.

- إنها المكان الذي ينطلق السندباد منه دائماً، وهي بالتالي نقطة الانطلاق ونقطة النهاية في نفس الوقت «وها هو السندباد يقوم بسبع رحلات عجاب وبعد كل رحلة يقرر القناعة بما رأى وكسب والاستقرار في مدينة بغداد»[3].

---

(1) M. Bouisson: Le secret de Shéhérazade. p 49.

(2) E. Montet: Le conte dans l'Orient Musulman. p p 71-72.

(3) بو علي ياسين: حكايات شهرزاد. ص ٧٣ - دراسات عربية.

- لأسباب تاريخية كانت بغداد هي عاصمة الدولة العباسية الفتية التي «عرفت على عهدي الخليفة المنصور وهارون الرشيد حركة اقتصادية نشيطة تمثلت في التبادل التجاري مع الشرق الأقصى كالهند والصين»[1]. إضافة إلى الانفتاح على الثقافات المجاورة وترجمة الأعمال الفلسفية والإبداعية المكتوبة باللغات القديمة وخاصة منها الهندية والفارسية، ثم لاحقاً الإغريقية واللغات العراقية القديمة والتي كانت معروفة في شمال الشام.

إن واقعية المكان تواجه القارئ منذ البداية وتضعه في إطار واقعي وزمن تاريخي يعرف بأحداثه وخصائصه المميزة «ويحكي أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد»[2] يوضع القارئ منذ الوهلة الأولى أمام قرينتين هامتين تعبران بوضوح عن زمان ومكان الحدث:

- أما عن القرينة الزمنية فإنها تضعنا في أوج عصر هارون الرشيد المعروف بتشجيعه للعلم والمعرفة وحبه للعلماء والأدباء، وهذا خلال الفترة العباسية والتي حكم فيها من سنة ١٧٠ هـ إلى ١٩٣ هـ.

- أما القرينة المكانية فهي مدينة بغداد، وبغداد التي يحكمها هارون الرشيد هي حتماً أجمل من بغداد التتار والمغول، وقد أحيطت هذه المدينة عبر العصور التاريخية المتعاقبة بهالة أسطورية فاستقطبت العلماء والأدباء مشكلة بذلك قطباً ثقافياً عالمياً.«والاندفاع نحو هذا الحيز الجغرافي الذي يتخذ في حكايات ألف ليلة وليلة بالذات رداء أسطورياً يكون مجلبة للسعادة، ومدعاة لليسار، وعلة في الاستقرار، ومصادفة الرخاء لكل شخصية يتاح لها العيش في ظلال هذا الحيز السعيد الكريم. من أجل بعض ذلك نجد السارد العربي الشعبي يركز عليه ويتخذه نقطة ارتكاز في ممارسته للتحضير»[3].

---

(١) N. Ellisseff: Thèmes et motifs dans les mille et une nuits. p 47.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٦.

(٣) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١١٦.

وحسب الباحث عبد الملك مرتاض، فإن مدينة بغداد كفضاء واقعي تختزن الكثير من الدلالات التاريخية والتراثية والحضارية وقد أحاطتها هذه الظروف بأساطير عديدة وحكايات عجيبة جعلتها تنتقل من المستوى الواقعي إلى المستوى الأسطوري الخرافي.

وبغداد يصفها السندباد البحري دائما بأنها «دار السلام» وتتكرر هذه الصفة أو التسمية الثانية لمدينة بغداد أكثر من سبع مرات وهذا «لأن السارد يعود إلى مدينته الأصلية بعد كل سفرة، لأن العودة تصالح مع البحر»[1]. وتصالح مع المجتمع البغدادي.

- «وقد خرجت بسلامتي وعودي إلى بلادي، وبعد ذلك توجهت إلى مدينة بغداد (دار السلام) ومعي من الحمولة والمتاع والأسباب شيء كثير له قيمة عظيمة». (ص ٤٠٧)

- «ولم أزل سائراً معهم وأنا أتفرج على بلاد الناس وعلى ما خلق الله من واد إلى واد ومن مدينة إلى مدينة، ونحن نبيع ونشتري، إلى أن وصلنا إلى مدينة البصرة وأقمنا بها أيام قلائل ثم جئت إلى مدينة بغداد». (ص ٤١٥)

- «وبعد ذلك لم نزل مسافرين بإذن الله تعالى وقد طابت لنا الريح والسفر إلى أن وصلنا إلى البصرة. وقد أقمت بها أياماً قلائل، وبعد ذلك جئت إلى مدينة بغداد فتوجهت إلى حارتي ودخلت بيتي وسلمت على أهلي وأصحابي وأصدقائي». (ص ٤٢٥)

---

(١) ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص ٩٢.

- «وقد وصلنا بقدرة الله تعالى مع السلامة إلى مدينة البصرة، فطلعت إليها، وأقمت فيها أياماً قلائل، وبعدها جئت إلى مدينة بغداد، فجئت إلى حارتي ودخلت داري وقابلت أهلي وأصحابي ففرحوا بسلامتي وهنؤوني». (ص ٤٣٦)

- «ثم ساروا بالمركب في ذلك اليوم و لم نزل سائرين من جزيرة إلى جزيرة، ومن بحر إلى بحر، إلى أن وصلنا إلى البصرة. فطلعت فيها وأقمت بها مدة يسيرة ثم توجهت منها إلى مدينة بغداد، ودخلت حارتي، وجئت إلى بيتي، وسلمت على أهلي وأصحابي، فهنؤوني بالسلامة». (ص ٥ ج ٤)

- «فطلعت من المركب، و لم أزل مقيما بأرض البصرة أياما وليالي حتى جهزت نفسي وحملت حمولتي وتوجهت إلى مدينة بغداد دار السلام، فدخلت على الخليفة هارون الرشيد وقدمت إليه تلك الهدية وأخبرته بجميع ما جرى بي». (ص ١٣ ج ٤)

- «فسرنا و لم نزل سائرين في البحر من جزيرة إلى جزيرة ومن بحر إلى بحر، وقد طاب لنا السفر حتى وصلنا بالسلامة إلى مدينة البصرة فلم أقم بها، بل اكتريت مركباً آخر، ونقلت إليها جميع ما كان معي وتوجهت إلى مدينة بغداد». (ص ٢٣ ج ٤)

هذه هي أهم المواقع السردية التي ورد فيها ذكر مدينة بغداد صراحة، فهي بالنسبة للسندباد البحري نقطة الانطلاق وغاية النهاية، يعود إليها في كل مرة معباً بالقصص والحكايات والأشياء الثمينة[1]، ولكن ما إن يغادرها حتى يشتاق إليها مجدداً. «فبغداد إذن هي نقطة الارتكاز في كل ما يصادفنا من حيز، سواء علينا أكان جغرافيّاً أم شبه جغرافي، لأن بغداد كانت في هذه الحكاية، وفي كثير من حكايات ألف ليلة وليلة، هي المنطلق والمنتهى، والمقصد والمبتغى»[2].

---

(١) ياسين النصير، المساحة المتخفية. ص ٩١.

(٢) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١١٥.

ونضيف تماشياً مع الباحث مرتاض وسيراً على نهجه أن الشخصيات المركزية في حكايات السندباد البحري هي من مدينة بغداد، مدينة السلام، فهي تجتمع في بيت السندباد لتستمع إلى الحكايا الجميلة أو لقضاء حاجاتها اليومية والحياتية، فهي مكان الملتقى وموعد الرجوع وفضاء السرد.

وبيت السندباد الذي يقع في أحد أحياء مدينة بغداد يمثل إطاراً ملائماً لعملية السرد، فهو بيت خرافي، يختلف عن البيوتات الأخرى. فهو مكان السرد، وهو الفضاء الذي يؤطر السرد. وإذا كانت الظروف الطبيعية هي التي ساقت السندباد الحمَّال إلى هذا المكان وذلك بمحض الصدفة لا غير، فإن هناك بعض الإشارات أو الحوافز التي أثارت فضول السندباد الحمال وجذبته نحو بيت Indices السندباد البحري.

إن مكان النص مكان جاذب، يشبه جبل المغناطيس الذي تتكلم عنه إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وهو مكان سحري ومكان عجيب يشبه العجائبية التي «تميز حكايات السندباد البحري ويتطابق أو يحاول ذلك على الأقل من خلال الإطار الأسطوري الذي «يستفز» الحمَّال ويستدرجه إلى مكان الحكي»[1]. فهو يخاطب كلَّ حواسه.

هذا المكان يخاطب أولاً حاسة الشم للحمال: «فخرج عليه من ذلك الباب نسيم رائق ورائحة ذكية»[2]. وهو ما جعله ينجذب نحو المكان خاصة «الرائحة» ويبدو «حسب علماء النفس وعلماء علم الأحياء أن هذه الحاسة تثير ذكريات الإنسان»[3]. ولنعطي مثالاً على ذلك أن رواية مارسيل بروست M. Proust العظيمة الموسومة «البحث عن الزمن الضائع» كانت قد حركتها رائحة «المادلين»

---

(١) ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص ٦٩.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٦.

(٣) سمير الحاج شاهين: لحظة الأبدية. ص ٩٧.

Madelaine وهي نوع من الكعك ورائحة الشاي (Du côté de chez Swan ص ٥٧) وكذلك رواية صنع الله إبراهيم التي تحمل عنوان «تلك الرائحة».

وقد استغلّ علماء النفس هذه الحاسة التي تبدو أقوى الحواس عند الإنسان وركز عليه السيميائيون أبحاثهم وخاصة الفيلسوف الإيطالي أ. إيكو U. Eco الذي أفاض في الحديث عن العلامات الشمية Signes orfactifs والتي منها الروائح ودلالاتها[1]، وكذا الروائح التي تخاطب الحواس الأخرى مثل الحاسة الجنسية.

من هذه الزاوية يمكن أن نقارب هذه التقنية السردية Procédé narratif بالمحركات الأساسية لفعل القص عند مارسيل بروست وكذلك عند الكاتب المصري صنع الله إبراهيم وربما عند غيرهم من الكتّاب.

ثم إن الحاسة الأخرى التي أثارت فضول الحمال هي حاسة السمع، والتي حركت أوتار قلبه وأتربته، والذي سمعه الحمال هو عبارة عن سمفونية متعددة الأنغام ومتجانسة الإيقاعات، «وسمع أيضا أصوات طيور تناغي وتسبح الله تعالى باختلاف الأصوات، وسائر اللغات من قماري وهزار وشحارير وبلبل وفاخت كروان»[2].

ويبدو أن حاسة السمع لا تقل أهمية عن الحواس الأخرى، وهي الأخرى قد تناولها السيميائيون واعتبروها نظاماً سيميائيّاً دالاً ويشكل جزءاً مهمّاً من الأنساق الدلالية الاجتماعية[3]. وهذه الحاسة كانت قد نالت اهتماماً كبيراً في الدراسات

---

(١) مبارك حنون: دروس في السيميائيات. ص ٢٣.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٦.

(٣) مبارك حنون: دروس في السيميائيات. ص ٢٢.

الصوتية وخاصة فيما يسمى بالتنغيم Intonation، ولكنها في الدراسات السيميائية قد درست من زاوية رمزية تعبيرية.

انطلاقاً من هذه الزاوية يمكن أن نقول إن السندباد الحمَّال هو وريث تراث «سماعي» عظيم يبدأ بالقرآن الكريم كما جاء في قوله تعالى: «قل أوحي إليَّ أنه قد استمع نفر من الجن...» (الجن، آية ١) ثم من الروايات الشفوية والتراث الشفاهي الذي تحتل فيه حاسة السمع مكانة مرموقة. كما جاء في إحدى القصص التي رواها أبو الفرج الأصفهاني(١)، التي تروي حكاية العسس مع المغنية سلاّمة والتي عشقها من خلال أغانيها ومن خلال صوتها.

وهي نفس الحالة التي عاشها بشار بن برد الأعمى الذي عشق عن طريق السمع فصار شعره مثالاً جارياً على كل الألسنة:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة	والأذن تعشق قبل العين أحيانا
قالوا بمن لا ترى تهذي فقلت لهم	الأذن كالعين توفي القلب ما كانا

وهناك شاعر آخر أعمى هو أبو العز مظفر بن إبراهيم الذي تعرض إلى نفس اللوم لأنه عشق من خلال الصوت دون أن يرى صاحبة الصوت. فأجاب بأن ما يهمه هو الصوت وليس ذات الصوت أو المسمى كما يقول:

قالوا عشقت وأنت أعمى	ظبياً كحيل الطرف ألمى
من أين أرسل للفؤاد	وأنت لم تنظره سهما

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني. ص ٣٤٨.

فأجبـــت أني مـــوســـوي العشـــق إنصـــاتـــاً وفهمـــا
أهـــوى بجـــارحـــة الســـما ع ولا أرى ذات المســـمى

لقد تعلم الشاعر أبو العز الشعر سماعاً ففهمه وأحبه، ثم في الأخير مارسه دون أن يرى الأشياء التي يتكلم عنها في شعره، بل أنتج صوره الشعرية انطلاقاً من حاسة السمع وحدها. كما أنه تعامل مع العالم وكل مكوناته الحسية والمعنوية بحاسة السمع لا غير. وهذه الميزة هي ميزة الثقافات الشفوية، ويعلق سعيد الغانمي على هذه الظاهرة بقوله: «إن أفضلية السمع تستجيب إلى آليات الثقافة المرئية أيضاً، لأن الأذن تشكل بؤرة حسية أساسية من الثقافة الشفوية التي تؤثر المسموع وتفضله على المرئي والمكتوب»[1].

ونجد أن السندباد البحري يقع هو الآخر في سحر حاسة السمع وهي التي تجعله يستدعي الحمّال ليستمع إلى أشعاره، إنه حب الفضول هو الذي دفعه إلى إبرام عقد Contrat مقايضة بينه وبين الحمّال. إن ما جذب السندباد البحري إلى الحمّال هو حاسة السمع وعندما لمحّ له بأبيات شعرية تصف حالته التعيسة، وبالمقابل يتكلم عن حالة النعيم والعيش الرغيد الذي يعيشه صاحب البيت الذي لم يكشف إلى حدٍّ الساعة عن هويته القصصية حيث يقول الحمال:

فكـــم مـــن شـــقي بـــلا راحة يـــنعم في خـــير فيء وظـــل...
يـــنعم فـــي عيشـــه دائمـــا بيســـط وعـــز وشرب وأكل
ولكـــن شـــتان مـــا بينـــنا وشـــتـــان مـــا بين خمر وخلّ

(١) سعيد الغانمي: الكنـــز والتأويل. ص ص ٦٧-٦٨.

صورة الرجلين تبدو متقابلة، فمن جهة نعيم ورخاء، ومن جهة ثانية شقاء وتعب وحرمان. وهذه الأبيات تحدد ملامح كلّ واحد منهما وتمنحه علامة اجتماعية وطبقية مميزة.

ثم يتوقف نشاط هذه الحاسة (السمع) لتنشيط حاسة أخرى هي حاسة البصر التي كانت قد عطلتها حاستا الشم والسمع الطاغيتان، ابتداء من هذه اللحظة تبدأ حاسة البصر في الاشتغال «فتقدّم إلى ذلك فوجد داخل البيت بستاناً عظيماً ورأى فيه غلماناً وعبيداً وخدماً وحشماً لا يوجد إلا عند الملوك والسلاطين»[1].

إن لعبة الظاهر والباطن تبدأ في ممارسة سحرها على الحمَّال، فمن خلال العلامات Signes والإشارات Indices يهيمن الظاهر Le paraitre ويوحي للحمَّال أن هذا البيت هو بيت أحد الملوك أو السلاطين، وهو ما يجعله يلتجئ إلى قوة أقوى هي الله سبحانه وتعالى لشكره على نعمه في كلّ الأحوال ويسبّح بحمده وشأنه في تدبير أمور الناس.

وهذا الإحساس بالعجب يتعاظم، وصورة هذا الظاهر تضغط أكثر على الحمّال وتعاظم من دهشته وتلهمه اليقين بأنه أمام ملك أو سلطان حينما «طلع عليه غلام صغير السن حسن الوجه مليح القد فاخر الملابس»[2]. من يكون هذا الغلام الصغير؟ قد يكون أميراً، أو هو السلطان نفسه وقد يكون ابن الملك. فقد جمع إلى جانب الصفات الحسنة «حسن الوجه» و«مليح القد» علامات الرخاء والهناء والنعمة «فاخر الملابس».

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٦.

(٢) المرجع نفسه. ص ٣٥

عن طريق هذه الصفات يبدو الغلام شخصية ملغزة، مثله مثل الإطار الحكائي الذي يتحرك فيه. ثم بعد ذلك يتجلى جزء من اللغز من ناحية الغلام عندما يخاطبه: «ادخل كلّم سيدي فإنه يدعوك»[1]. هذه الشخصية المقنعة تكشف عن هويتها l'être فيعرف الحمَّال أن هذا الغلام هو أحد خدم صاحب البيت.

ولكن شخصية صاحب البيت تزداد غموضاً وإلغازاً ويتعمق كثيراً بُعْدُ الشخصية الظاهري، هل هو سلطان أم ملك أم أحد الأثرياء. وإثر هذه الدعوة وبعد تردد ينتقل الحمال من المكان المفتوح إلى المكان المغلق، أي من الخارج إلى الداخل ويواصل السارد لعبة الظاهر ليصور غرابة الموقف الذي يحسه الحمال الذي «نظر إلى مجلس عظيم فيه من السادات الكرام والموالي العظام، وفيه جميع أصناف الزهر وجميع أصناف المشموم، ومن أنواع النقل والفواكه وشيء كثير من أصناف الأطعمة النفيسة، وفيه مشروب من خالص دوالي الكروم، وفيه آلات السماع والطرب ومن أصناف الجواري الحسان كل منها في مقامه على حسب الترتيب»[2].

إن وصف هذا الفضاء الداخلي تضاعف من طغيان الظاهر وتكثر من العلامات الدالة على المكانة المرموقة لصاحب البيت وذلك باستدعاء كل العلامات الحسية (نسبة إلى الحواس) في فضاء واحد: هي العلامات البصرية «نظر إلى مجلس عظيم...»، «أصناف الجواري الحسان»، والعلامات الشمية «أصناف الزهر» و«المشموم» والعلامات الذوقية «الفواكه» و«الأطعمة النفيسة» و«مشروب الكروم» ثم العلامات السمعية ومنها «آلات السماع والطرب».

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٧

(٢) المرجع نفسه. ص ٣٩٨.

هذه العلامات: البصرية (visuelles) والشمية (olfactives) والذوقية (dégustatives) والسمعية (auditives) كلها تحاصر الحمَّال وتضغط عليه وتلقيه في جو سحري أسطوري وهو ما يضاعف من لغز صاحب البيت ويعمل على التوغل في تخفيه وتقنيعه (من القناع) وهو ما يثير انتباه الحمَّال حينما رأى: «في صدر ذلك المجلس رجل عظيم محترم قد لكزه الشيب في عوارضه، وهو مليح الصورة حسن المنظر وعليه هيبة ووقار وعز وافتخار»(1). إن الأوصاف التي أعطاها السارد لهذا الشخص والتي كدسها تكديساً تساهم في تقوية اللغز وتضخيم الرمز: فهو شخص عظيم، محترم، لا هو شاب ولا هو شيخ، مليح الصورة، عليه هالة من الهيبة.

ولكن بمجرد أن نطق، فإن اللغز يفك والرمز ينحل عندما يخاطب الحمّال بقوله: «اعلم يا حمال أن اسمك مثل اسمي، فأنا السندباد البحري»(2). ثم بعد ذلك يزيل المسافة التي تفصلهما رغم العراقيل الطبقية والاجتماعية عندما يتوجه إليه قائلاً: «لا تستح فأنت صرت أخي»(3). إن الظاهر المتخفي قد بدأ في الكشف عن هويته ليترك المكان للهوية الحقيقية لصاحب البيت الذي يكون اسمه «السندباد البحري».

---

(1) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

(2) المرجع نفسه.

(3) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

ولا يكتفي السندباد البحري بالإعلان عن اسمه فحسب، بل يبالغ في التقريب بين الرجلين إلى درجة أنه أعلنه أخاً له. ولكن الصدفة هنا تلعب دوراً أساسياً إلى درجة أنهما يشتركان في الاسم. تقفز إلى ذهن القارئ الصورة التقابلية للرجلين حيث يصير كل واحد يمثل الصورة المعكوسة للآخر فقد يكون السندباد الحمال هو الغني، ويصبح السندباد البحري هو الحمّال، أي أن الآخر صار مرآة معكوسة لأخيه.

هذه الملاحظات التي قدمناها بصدد الحديث عن السندبادين، يراها برونو بيتلهايم من زاوية علم النفس الذي يعتقد أن الاشتراك في الاسم (السندباد البحري / البري) «يشير مباشرة إلى أن القضية تتعلق بمظهرين متعارضين لنفس الشخصية الواحدة: الأول هو الذي يدفعه إلى الهروب إلى عالم بعيد يعج بالمغامرات العجيبة، والآخر هو الذي يبقيه ملتصقاً بالطابع العملي للحياة اليومية»(1).

وهذا المكان الذي هو بيت السندباد البحري، ليس فضاء للحكي فحسب حيث يسرد الراوي مغامراته وأسفاره ولكنه فضاء للتمتع بالمآكل اللذيذة واغتنام بعض فرص المتعة التي حرم منها الحمّال ويهبه بعض المال.

وفي هذا الموقف نلاحظ أن السندباد البحري يحاكي شهرزاد، ولكي يبقي الحمال في الاستماع إليه وليشده إلى مغامراته العجيبة ويلهب خياله بصوره الغريبة

---

(1) B. Bettelheim: Psychanalyse des contes de fées. p 135.

فإنه يدعوه إلى تناول الأطعمة الفاخرة والخمور المعتقة وهذا لكي يحدث لدى سامعه نشوة كاملة ويضمن بذلك الاستماع إلى حكاياته.

المكان الجغرافي الحقيقي الآخر الذي نصادفه بكثرة في حكايات السندباد البحري هو مدينة البصرة. ومدينة البصرة معروفة جغرافياً بأنها مدينة تقع في جنوب العراق على ضفة البحر. ويمكن اعتبارها في حكايات السندباد المرحلة الحقيقية التي ينطلق منها السارد في مغامراته البحرية حيث ينطلق في كل رحلة من بيته من بغداد إلى ميناء البصرة.

وإذا كانت مدينة البصرة فضاء للصراع الفكري والمذهبي والإيديولوجي، «فإنها في نفس الوقت مكان للنشاط البحري والتجاري العربي مع الصين خاصة»[1]، وهو ربما ما جعل السارد يختارها كنقطة إستراتيجية للانطلاق إلى البحار البعيدة والغريبة.

ويعتقد المستشرق الفرنسي أندريه ميكال أن قصة السندباد البحري هي قصة تبدأ من البصرة، ولكنها تحكى في بغداد، ويرى أن الحكاية التي استقطبت أكبر عدد من الدارسين ونالت حظها من العناية «تأخذ أصلها من ميناء كبير هو البصرة وبحارها خلال سلسلة طويلة من الحكايات»[2]، في حين أن عبد الملك مرتاض يعطيها تفسيراً بسيطاً على اعتبار أن البصرة تطل على البحر، وعليه فإن توظيفها

---

(١) N. Ellisselff: Thèmes et motifs. p 47.

(٢) A. Micquel: Sept contes des mille et une nuits. p 81.

في حكايات السندباد يجد من تفسيره في طبيعة الرحلات ذاتها، لأن «الأسفار البحرية التي كانت تحدث، كانت تنطلق اصلاً من نهر دجلة الذي كان السارد غالباً ما يطلق عليه في ألف ليلة وليلة «بحر دجلة». ثم تعرج على البصرة لتتعمق في البحر عن طريق شط العرب، فكأن الأسفار نفسها التي كانت تنطلق من بغداد في حكايات ألف ليلة وليلة إنما كانت تتجه نحو الجنوب الشرقي لبغداد، باعتبار أن نهر دجلة كان المنفذ المائي الوحيد للمدينة»(١).

وعلى هذا فإن ما يربط مدينة بغداد بميناء البصرة هو فضاء السرد بالدرجة الأولى، لأن المسار الذي يقطعه السارد بين النقطتين (بغداد/البصرة) لم يذكر، فبمجرد أن ينطلق السارد من بغداد فإنه يصل البصرة، ولكن إدوار مونتيه E. Montet يعطي الانطباع بأن الرحلة من بغداد إلى البصرة قد تأخذ وقتاً(٢). وبعودتنا إلى نص الحكايات لم نجد أية إشارة صريحة أو ضمنية تحيل إلى المدة الزمنية ولا إلى المسافة المكانية التي تفصل بين المدينتين.

على المستوى السردي نلاحظ أن مدينة بغداد تعتبر نقطة انطلاق الرحلة لأن بيت السندباد يوجد فيها، ومدينة البصرة هي نقطة انطلاق السفرة البحرية "فنزلت المركب وانحدرت إلى مدينة البصرة مع جماعة التجار»(٣). وهكذا يأتي ترتيب المدن في رحلة الذهاب بغداد ← البصرة.

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١١٥.

(٢) E. Montet: Le conte dans l'Orient Musulman. p 72.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٠.

ثم في رحلة العودة فإننا نلاحظ أن الترتيب يكون معكوساً إذ أنه يصل إلى البصرة عند عودته من مغامراته البحرية ليرجع إلى بيته في بغداد. يقول السندباد البحري: «فودعته ونزلت المركب وسافرنا ليلاً ونهاراً إلى أن وصلنا بالسلامة إلى مدينة البصرة... وبعد ذلك توجهت إلى مدينة بغداد دار السلام»[1]. وهكذا يكون ترتيب ظهور المدن في النص السردي على هذه الطريقة: البصرة ← بغداد.

إن هاتين النقطتين تعبّران عن حركتين مكانيتين متعاكستين، الأولى بغداد ← البصرة تمثل حركة الصعود حيث يصل التوتر السردي إلى أقصى حدوده وتتشابك الأحداث وتبرز المغامرات (من كل جانب) التي تكاد تعصف بحياة السندباد البحري.

أما الحركة المكانية الثانية فإنها تمثل حركة النـــزول إذ يضعف التوتر السردي وتزول العراقيل، وحتى الرياح تكون في صالح السندباد، ويبتهج بالرحلة إلى أن يصل إلى مدينة البصرة، أي برِّ الأمان.

«فالمدينة استقرار، وهدوء ورواج، ومعاش سهل، ولغة مكررة، وأكل موفور ووجوه تصافحها كلّ صباح... بمثل هذه اللغة السكونية يعيش السندباد فيها...»[2].

ونجد أن هذا المسار هو الذي يؤطر كل سفرات السندباد البحري ولا تخلو منه سفرة من سفراته. ولكن في بعض الأحيان لا يذكر مدينة البصرة ولكنه يكتي

(١) المرجع نفسه. ص ٤٠٧.

(٢) ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص ٩١.

عنها بأحد لوازمها (المركب مثلاً)، أو يذكرها بأخذ أوصافها مثلما يقول في بداية الرحلة الأولى: «فهممت بذلك الأمر (السفر) وأخرجت من مالي شيئاً كثيراً اشتريت به بضائع وأسباباً تصلح للسفر، وحزمتها وجئت إلى الساحل»(١).

إن الساحل هنا هو مدينة البصرة، والمكان الذي تجتمع فيه السفن والمراكب في انتظار السندباد البحري ليعطي منها إشارة الانطلاق باتجاه البحار المجهولة والجزائر غير المعروفة لمواجهة العواصف والرياح ولكي لا تعود في النهاية، لأنها في الغالب تتحطم في البحر أو تنــزل إلى قاعه ونادراً ما يعود السندباد البحري في نفس المركب الذي انطلق به من مدينة البصرة. «مركب السفر- الذهاب غالباً ما يكون لتاجر من بين قومه، أوله، ومركب العودة غالباً ما يكون لتجار آخرين»(٢).

ويلاحظ المستشرق الهولنــدي ميا جيراردت أن رحلة العودة تمثل أحد الثوابت السردية - على مستوى المضمون- في حكايات السندباد البحري ويرى: «أنها العنصر الوحيد الذي لا يتغير مطلقاً هو رحلة العودة أو التي تتم دائماً بدون أي حادث حيث يعود المسافر إلى مسقط رأسه محمّلاً بالثروات وفي زمن قصير ينسى ما حصل له والمخاطر التي صادفته»(٣).

ولا يكتفي السندباد البحري بذكر مدينتي بغداد والبصرة ولكنه يتحدث أيضا عن بعض الأقاليم أو المدن التي زارها أو التي وجد نفسه فيها عرضاً. وتمثل

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٨.

(٢) ياسين النصير:المساحة المتخفية. ص ٧٥.

(٣) M. I. Gerhardt: Les voyages de Sindbad le Marin. p 29.

مدينة البصرة «أرصفة الميناء العربي الكبير الذي يستقبل المراكب القادمة من الهند وجزر السند والصين، حيث يحكي البحارة القصص التي يزخرفونها بقصد إثارة إعجاب المستمعين... والتي يدخلون فيها بعض المفاهيم الجغرافية المعروفة في عصرهم...»[1].

فمدينة البصرة إذن ليست فضاءً تجاريًّا وقطباً اقتصاديًّا لاستقبال البضائع القادمة من أقاصي الهند والصين، ولا نقطة للتبادل التجاري ولكنها أيضا وبالمناسبة «فضاء للحكي والسرد حيث يجتمع البحارة والتجار للمسامرة وسرد الحكايات الغريبة والتواريخ العجيبة والأماكن النائية»[2] التي لا يدركها الإنسان إلا بعد عناء.

وإذا كنا قد ركزنا على الجانب السردي العجائبي لمدينة البصرة، فإن موريس بويسون يرجع نشاط البصرةإلى حركة التجارة بشكل أساسي دون أن يهمل دور الحضارات الأخرى في تشكيل حكايات السندباد البحري الذي استفاد من قصص البحارة القادمين من كل حدب وصوب. «لقد أدخلت العلاقات التجارية والمد والجزر للغزوات لمجموعة من الحكايات العربية والفارسية المختلفة والتي جاءت من كل البلدان، ابتداء من المغرب إلى الصين وحتى من إفريقيا السوداء؟ ومن كلّ الحضارات من المشرق القديم ومصر وسومر والفرس والهند»[3].

وهذه العناصر التي ذكرها بويسون كلّها صحيحة إذا ما رجعنا إلى حكايات ألف ليلة وليلة بأكملها، ولكننا نلاحظ أن حضور الحيز المغاربي ضئيل جدّاً حتى

---

(١) N. Ellisseff: Thèmes et motifs. p 41.

(٢) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص ١٦١.

(٣) M. Bouisson: Le secret de Shéhérazade. p 17.

ليكاد أن يكون غائباً، وهو ما جعل الباحث عبد الملك مرتاض يقول: «ويبدو لنا من خلال هذه الأمكنة الجغرافية، سواء ما ذكر منها لذاته قصداً كبغداد وطبرية والبصرة، أم ما ذكر عرضاً كالإسكندرية، وعمّان والشام، وحلب، ومصر، أن خيال السارد الشعبي كان يضطرب من الشرق لا يعدوه إلى المغرب الإسلامي إلا نادراً»[1]. وهذا يعني أننا لا نصادف إلا نادراً بعض أسماء الأماكن الجغرافيا المغاربية. «لأن السارد الشعبي يعتقد أن المغرب هو منطقة إفريقية، أو رومانية ولأنها لم تنفتح بعد على العالم الأمريكي إلا بعد كشوفات البحّار ماركو بولو Marco Polo (١٢٥٤ - ١٣٢٤)»[2].

ونجد أن الفرنسي بول كازانوفا، يحدّ بطريقة مأساوية من أسفار السندباد البحري ليعطينا الانطباع بأنه كان يدور في حلقة مفرغة وأن سفراته لم تكن إلاّ على بعد مرمى حجر من مدينة البصرة، وهذه طريقة خفية ومدروسة للشك في رحلات ومشاهدات السندباد البحري، ويختزل هذه الرحلات في منطقة أو منطقتين محدودتين عندما يقول: «إن السندباد لا يتكلم عن الصين وبذلك فهو لم يتجاوز جزر السند»[3].

أما الباحث إ. مونتيه، فإنه يصف المسار الذي قطعه السندباد البحري والمدائن التي زارها والجزر التي رسا فوقها أو التي سمع عنها لأن «السندباد

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١١٥.

(٢) J. L. laveille: Le thème du voyage. p 96 .

(٣) P. Casanova: Notes sur les voyages de Sindbad Le Marin. p 7.

البحري ينطلق من بغداد ويستقل المركب من البصرة. والبحار التي يعبرها هي خليج الفرس وبحر عمان والمحيط الهندي ليصل خليج البنغال»(١). وحسب هذا الباحث فإن المكان المائي (البحر) الذي يعبره السندباد ينطلق من البصرة ليصل إلى خليج البنغال.

وهذا المسار من الناحية الجغرافية يبدو متطابقاً مع الطرق البحرية التجارية كما تحددت جغرافيّاً، وهي من البيانات الجغرافية التي يمكن تحديدها ماديّاً على الخارطة، وهذا يعني أن «السارد الشعبي العربي ليس مخرِّفاً فحسب أي ينتج الخرافات الخيالية ولكنه يتمتع بثقافة جغرافية دقيقة وإن كانت في بعض الأحيان غير كاملة»(٢)، ولكنها ليست بالمرة غير دقيقة.

وبالنسبة للجزائر التي رسا فوقها السندباد البحري أو التي مر بها فإنه «قد ذكر بعضها بأسمائها وبعضها الآخر لم يذكره وإن أعطى بعض مواصفاتها أو طبيعتها أو سكانها، وقد ذكرت مرات عديدة الهند، وجزيرة سيلان (سرنديب)، ورأس القمر جنوب الهندستان ويطلق عليه اسم جزيرة وهو في الواقع شبه جزيرة»(٣).

ويرى أندريه ميكال أن الأماكن الجغرافية التي يميل إليها نص حكايات ألف ليلة وليلة، وتحديداً حكايات السندباد البحري تقع في «الحركة الهندية، الهند وجنوب شرق آسيا، مع التركيز على الجزر، وتأكيداً وقبل كل شيء، على غرب

---

(١) E. Montet: Le conte dans l'Orient Musulman. p 72.

(٢) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 179.

(٣) E. Montet: Le conte dans l'Orient Musulman. p 72.

أرخبيل أندونيسيا»[1]. وتأكيد السارد الشعبي من خلال السندباد البحري على الجزائر له أكثر من دلالة وأثر على السامع، فهي «جغرافيا غامضة... وأرض وسطية... وتقع بين المحيط الذي يحيل إلى المجهول والحد الذي لا يمكن اجتيازه، وتتماهى القارة مع الأرض ومع الحضارة»[2]. وهو ما يعني أن الجزيرة بالإضافة إلى كونها فضاءً حلمياً غرائبياً، فهي تختزن عجائب المجهول وتحيط بها الأسرار الكثيفة مما يجعلها أصلاً للحكايات ومصدراً سردياً خارقاً.

وتتميز الجزيرة بمجموعة من المواصفات التي تزيد من كثافة غموضها وعمق أسرارها، لأنها «بصفة أو بأخرى، تقع على حدود العالم، وهي كذلك ليست في الداخل ولا في الخارج، ولا حتى في العالم، بل في الحد الغامض الذي لا يمكن أن نفصل فيه الداخل عن الخارج... فوق هذا الخط بدون سماكة حيث يكفّ العالم عن أن يكون، أو يبدأ في التكوّن، فتبدأ الجزيرة في التشكل كعلامة للحد وللاختلاف»[3]. لهذه الاعتبارات الفلسفية والجمالية، وحتى الجغرافية يجد السندباد صعوبة في امتلاك الجزائر، وهذا الانبهار والدهشة هو الذي يجعله في بعض الأحيان عاجزاً عن إعطائها اسماً أو التعرف عليها.

ولهذه الأسباب أو لغيرها، وتماشياً مع التقاليد السردية فإن السندباد «يشير خلال رحلاته إلى مجموعة من الجزر دون أن يعطيها أسماء، ولا يسمي إلا العدد

---

(١) A. Micquel: Sept contes des mille et une nuits. p 97.

(٢) L. Marin: Utopiques: Jeux d'espaces. p 297.

(٣) Op. Cit. p 315.

القليل منها. وإنه من الصعب التعرف على هذه الأسماء، ولكن من الأكيد أنه يجب البحث عن الأماكن غير المسماة أو المجهولة التي اقترب منها هذا البحار الشجاع... Socotora، Laquedives، Maldives، Andaman وأيضا، ربما أرخبيل الهند وجزر السند»[1].

هذا العدد الكبير من الجزائر التي ذكرها السندباد البحري أو التي شاهدها أو التي مرّ بالقرب منها تعكس المعرفة الجغرافية للسارد الشعبي العربي ومعرفته للأمكنة بأسمائها المعروفة بها في ذلك العصر. ولكن أندريه ميكال ينظر إلى هذه الجزائر نظرة شعرية تقربها من اليوتوبيا أو الجزائر الخيالية والأسطورية حيث يقول: «إن جزيرة السندباد، هي الوسيط، آخر الممكن، بين المعلوم والمجهول، بين الحلم والواقع، بين الحياة والموت، بين الأسطورة واليومي، نظام الخلق والنـــزوات، وهي مسلية وملغزة»[2].

إلى جانب ذلك يذكر السندباد البحري بعض الأماكن التي زارها وتعرف عليها، ليبدأ من وصف عاداتها وتقاليدها، ليس من منطلق سارد يريد أن يخرف ويقص ولكن من جانب عالم إثوغرافي، مثلما نلاحظ ذلك عندما يلتقي بجماعة من الهنود الذين سألهم عن أحوالهم وطباعهم فأعلموه أن «منهم الشاكرية وهم أشرف أجناسهم لا يظلمون أحداً ولا يقهرونه، ومنهم جماعة تسمى البراهمة وهم قوم لا يشربون الخمر أبداً وإنما هم أصحاب حظ وصفاء ولهو وطرب وجمال وخيول ومواشي»[3].

---

(١) E. Montet: Le conte dans l'Orient Musulman. p 72.

(٢) A. Micquel: Sept contes des mille et une nuits. p 95.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٥.

ثم عن طريق الأسئلة، يتعمق السندباد في معرفة أنسابهم وأعراقهم، وهي أحد العلوم العربية والتي تشكل ربما النواة الأولى لعلم الإناسة والأنتروبولوجيا، فيعلمه أصحابه «أن صنف الهنود يفترق على اثنتين وسبعين فرقة»[1].

كما أن هذا المكان، يتيح الفرصة للسندباد البحري لكي يعاين طبيعة النظام الاجتماعي وسياسة الحكم، فيعرف أن الملك أو الأمير عند الهنود يطلق عليه اسم المهراجا أو المهرجان (ص ٤٠٢) والذي أكرم السندباد وبالغ في الحفاوة به وقد قربه منه.

وأثناء إقامة السندباد بمملكة المهراجا، ملك الهنود، يذكر جزيرة «كابل» وهي إحدى الجزر الهندية (ص ٤٠٥) والتي تتميز بعادات وطقوس غريبة، ونلاحظ أن السندباد لا يتصرف كباحث في علم الأحياء، وهو ما جعل صورة العالم الإنجليزي تشارلز داروين Ch. Darwin تقفز إلى ذهني، لأنهما كانا يتحركان في نفس المحيط تقريباً. فيكف السارد عن الحكي ليعطينا بعض المعلومات حول بعض الحيوانات والكائنات الغريبة «ورأيت في ذلك البحر سمكاً وجهه مثل وجه البوم، وسمكة طولها مئتي ذراع»[2]. وهذه الحيوانات التي تحدث عنها السندباد إما أن تكون قد انقرضت (خاصة التي يشبه وجهها وجه البوم) أو أنها مجرد إغراب ومبالغة من طرف السارد.

ومن جزر الهند، يعود السندباد، هذا البحار المغامر، إلى الشرق الإفريقي أو على وجه التدقيق أن الرياح هي التي قادته إلى مدينة عالية مطلة على البحر تسمى

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٥.

«مدينة القرود» يسكنها الناس في النهار، وفي الليل يفرغونها لحساب القردة التي تحل محلهم. «وفي النهار تطلع القرود إلى خارج المدينة فتأكل من ثمار البساتين وتبقى في الجبال إلى وقت المساء، ثم تعود إلى المدينة. وهذه المدينة في أقصى بلاد السودان»(١). ومن خلال هذا نعرف أن رحلات السندباد لم تتوقف عند الشرق الأقصى (شرق مدينة بغداد) ولكنها أيضاً تجنح في بعض الأحيان نحو الغرب (غرب مدينة بغداد).

وهناك إشارة إلى إحدى المناطق التي تقع في شرق جنوب إفريقيا، وهي المناطق المأهولة بآكلي لحم البشر، وإن لم يعطها السارد اسماً إلا أن العارفين بالعادات والتقاليد لسكان هذه المنطقة من إفريقيا يستطيعون تحديدها بدقة، ولعلها جزر «زنجبار» أو المناطق القريبة منها والتي عرفت خلال هذا القرن أحداثاً مشابهة.

وقد صادف السندباد «هؤلاء العرايا»، فإذا «هم قوم مجوس وملك مدينتهم غول، وكل من وصل إلى بلادهم أو رؤوه في الوادي أو الطرقات يجيئون به إلى ملكهم... فيزيدون له الأكل والشرب من ذلك الطعام والدهن حتى يسمن ويغلظ، فيذبحونه ويشوونه ويطعمونه لملكهم»(٢).

نصادف في نص السندباد بعض الإشارات إلى الصين، والتي كانت تسمى في ذلك العهد ببلاد ما وراء البحار، لأنها تقع خلف خليج العرب، وبعد المحيط الهندي، وتمثل هذه المنطقة أبعد نقطةفي رحلة السندباد الذي يقول: «و لم نزل نبيع ونشتري في الجزائر إلى أن وصلنا إلى بلاد ما وراء البحار، وبعنا فيها واشترينا»(٣).

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤٤٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٧.

(٣) المرجع نفسه. ص ٤٢٤.

وهي نفس الملاحظة التي ساقها المستشرق الفرنسي بول كازانوفا[1] في رده على أحد زملائه الذي يرى أن رحلة السندباد البحري لم تصل إلى الصين وأن أقصى ما وصل إليه هو جزر السند.

هناك إشارة أخرى إلى إحدى مناطق الهند والتي لم يذكر اسمها ولكنه أشار إلى أحد خصائصها وهي ركوب الخيل من غير سروج، كما يرى ذلك ليتمان،[2] حيث يقول السندباد: «ثم إني قمت عند ملكهم وتفرجت في مدينته فإذا هي مدينة عامرة كثيرة الأهل والمال... ورأيت جميع أكابرها وأصاغرها يركبون الخيل الجياد الملاح من غير سروج، فتعجبت من ذلك»[3].

وفي نفس المنطقة أو قريباً منها يرسو السندباد البحري على جزيرة العنبر «وفي تلك الجزيرة عين نابعة من صنف العنبر الخام، وهو يسيل مثل الشمع على جانب تلك العين من شدة حر الشمس... وأما العنبر الخام الخالص من الابتلاع فإنه يسيل على جانب تلك العين ويتجمد بأرضه، وإذا طلعت عليه الشمس يسيح وتبقى منه رائحة ذلك الوادي كله مثل المسك»[4]. وهذه الجزيرة (الهندية؟) هي أيضا منبت الصندل والأبنوس والأخشاب الثمينة التي استعملها السندباد لبناء مركب «ثم إني قمت فجمعت أخشاباً من تلك الأشجار من خشب الصندل العالي الذي لا يوجد مثله»، وهذه الأخشاب موطنها هو الهند.

---

(١) P. Casanova: Notes sur les voyages de Sindbad le Marin. p 6.

(٢) E. Littmann: Alf Layla wa Layla. p 372. E. I. (1975).

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٩.

(٤) المرجع نفسه. ص ٨ ج ٤.

بعد ذلك، يعود السندباد إلى اليمن، ويذكر بحرها حيث يوجد قبر سيدنا سليمان عليه السلام، وعن طريق التداعيات يمكّن القارئ أو المستمع أن يسترجع قصة بلقيس ملكة سبأ ويستعيد قصتها مع سليمان عليه السلام، ويربط السارد هذه المنطقة بالأجواء الأسطورية والسحرية، والصعاب والكوارث لأنها بكل بساطة آخر الدنيا ونهاية العالم، وهذا بناء على قول قائد المركب الذي صاح في وجه البحارة: «اعلموا أن الريح قد غلت علينا ورمانا في آخر بحار الدنيا»، ثم إن الريس نزل من فوق الصاري وفتح صندوقه، وأخرج منه كيساً قطنياً وفكه وأخرج منه تراباً مثل الرماد، وبلّه بالماء وصبر عليه قليلا وشمه ثم أنه أخرج من ذلك الصندوق كتاباً صغيراً وقرأ فيه، وقال لنا: «اعلموا يا ركّاب أن في هذا الكتاب أمراً عجيباً يدل على أن كل من وصل إلى هذه الأرض لم ينج منها بل يهلك، فإن هذه الأرض تسمى إقليم الملوك وفيها قبر سيدنا سليمان بن داوود عليهما السلام، وفيه حيات عظيمة الخلقة هائلة المنظر، فكل مركب وصل إلى هذا الإقليم يطلع له حوت من البحر فيبتلعه بجميع ما فيه»[1].

وهذا المكان، وإن كان يمكن تحديده جغرافياً، فإن وصف السندباد له يجعل منه أسطورة أكثر مما هو معجزة إلهية، وأعتقد أن هذا هو دور الخرافة الشعبية، التي وإن حاولت أن تلامس الواقع وتجعل منه قاعدة للانطلاق فإنها لا تنثني عن إطلاق بعض العناصر الخرافية والعجائبية.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ١٥ ج ٤.

أما البحر كمكان فإننا نلاحظ أنه الفضاء الطاغي على كل رحلات السندباد البحري[1]، وهو المجال الذي يتحرك فيه ويجول عبره، والبحر يطلقه السندباد على كل المساحات المائية سواء كانت بحاراً أو خلجاناً أو أنهاراً.

ويرتبط البحر في التحليل النفسي وخاصة عند غاستون باشلار بدلالات إيروتيكية جنسية مثلما أوضح ذلك في كتابه «الماء والأحلام» L'eau et les rêves[2] وهو أحد المكونات الطبيعية: الماء، الهواء، النار، والتراب، وهذه العناصر الأربعة المكونة للطبيعة قد اهتم بها الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار أيما اهتمام وخصص لكل منها كتاباً خاصاً.

والبحر كفضاء قصصي ومجال سردي كان قد استهوى الإنسان منذ قديم الزمان. وهو من الموضوعات الإنسانية والعالمية، وقد وظفه الأدب في «الإلياذة» و«الأوديسة» لهوميروس وصولا إلى «يولسيس» لجيمس جوس Joyce (J) وحتى رواية «العجوز والبحر» للأمريكي أرنست همنغواي Hemingway (E)، ومن «حي بن يقظان» إلى «روبنسون كروزو»[3].

ويرى إحسان سركيس أن «أبرز ما يجلو هذه الظاهرة حكايات السندباد البحري»[4]، وهو ما جعل من السارد شخصية فضولية محبة للاستطلاع والمغامرة والتعرف على ماهو غريب وكل ما يجلب الانتباه، وهذا في سياق عصر عرف بالنشاط التجاري البحري وانتشار قصص البحارة. (ولا ريب في أن القاص قد

---

(١) ياسين النصير: المساحة المتخفية: ص ٧٠.

(٢) G. Bachelard: L'eau et les rêves. p 24.

(٣) نسيمة مسلاتي: السندباد البحري وأوديسوس.

(٤) إحسان سركيس: الثنائية في ألف ليلة وليلة. ص ١٠٧.

اعتمد في إيراد الكثير من التفصيلات والجزئيات على ما كتبه الرحالة العرب كابن الحائك وابن فضلان من رحالة القرن الرابع الهجري ثم اطلع على كتب أخرى يذكرها الباحثون لدى تقصّيهم أصل كتاب السندباد البحري، ككتاب «عجائب المخلوقات» للقزويني و «فريدة العجائب» لابن الوردي و«مروج الذهب» للمسعودي...)[1].

ويرجع نفس الباحث هذا الاهتمام بالبحر إلى دوافع اجتماعية واقتصادية وإلى رغبة العرب في المغامرة خارج حدودهم وعبر البحار وهذا لاستجلاب التحف النفيسة والأموال الوفيرة. «والراجح أن قصة السندباد قد نشأت في الزمن الذي ازدهرت فيه الرحلات في الدولة العربية وكثر فيها جلب الكنوز مما وراء البحار، ولعل ما في قصة السندباد تضخيم لبعض الحقائق التاريخية واستخدام بعضها الآخر في الخيال القصصي»[2].

ولعل هذه بعض الأسباب التي جعلت البحر كمكان يفرض حضوره على كل حكايات السندباد البحري، وكلمة بحر أو أحد مشتقاتها أو لوازمها هي التي تهيمن على النص السردي وتصوغ نسيجه اللغوي وتجعل منه العنصر الأساسي والثابت في كل الحكايات، وليس أدل على ذلك من اسم السارد، البطل / الراوي في حكايات السندباد البحري.

وهذه الملاحظات لا تخفى على أي قارئ مهما كانت درجة ثقافته ومهما كان مستواه، «والعلامة الوحيدة، في الأخير، التي تنتمي بجدارة إلى البحر، هي

---

(١) إحسان سركيس: الثنائية في ألف ليلة وليلة. ص ١٠٩.

(٢) المرجع نفسه.

حضوره القوي وكثافته في المشهد الطبيعي، وهو في كل مرة يرتمي فوق مساحته لا يستطيع الخلاص. وهذا التركيز على عنصر البحر، بعودتنا إلى النص، يبدو بديهياً بحيث لا نجد مبرراً للتركيز عليه»[1]. وأرى أنه من العبث إحصاء تواترات كلمة بحر أو مشتقاها أو إحدى مستلزماها من السفينة والمركب والصواري والأمواج إلى غير ذلك.

إن البحر بقدر ما يبهج السندباد، فهو في الآن ذاته يثير لديه الإحساس بالرهبة، ومن دلالاته أيضاً العناء، وهو مجال سير السندباد وفضاؤه الطبيعي، يقول: «وسرنا في البحر مدة أيام وليال، وقد مررنا بجزيرة بعد جزيرة ومن بحر إلى بحر»[2].

إن كلمة «بحر» ترد غالباً بصيغة النكرة، أي مجردة من علامات التعريف التي هي الألف واللام، وهذا حسب رأيي يعود إلى سببين:

- الأول أنه يجهل أسماء البحار التي يتجول فيها، ولذلك فهو لا يعطيها اسماً محدداً.

- الثاني أن هذه النكرة / المجهولة تجعل السامع يتشوق أكثر وتعمل على مداعبة خياله.

والبحر في غالب الأحيان يكشف عن جانبه العدواني تجاه السندباد، «فهو دائماً مصدر الكوارث والمتاعب التي يتعرض إليها السندباد»[3]، ومنه يطل في بعض الأحيان على بعض العجائب والغرائب. وبحر السندباد غالباً ما يكون «البحر

(١) A. Miquel: Sept contes des mille et une nuits. p 94.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٠.

(٣) ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص ٧١.

العجاج المتلاطم الأمواج» (ص ٤٣٦ وص ٤٤٣)، وهو في حالة ثورة وهيجان دائمين، فيصير السندباد مجرد لعبة يقذفها كيفما شاء «والأمواج تلعب بي يميناً وشمالاً» (ص ٤٠١). وهو ما يسبب له التعب والأرق في نفس الوقت وعمت في البحر نصف نهار» (ص ٤٢٦). وهو المكان الذي تغرق فيه أبداً المراكب التي يمتطيها السندباد «وقد غرق جميع من كان من الركاب في البحر» (ص ٤٣٩) وهو أخيراً المكان المجهول دوماً والذي لم يستطع السندباد أن يعرف مسالكه ليروّضه أو يتخذ منه صديقاً. «اعلموا يا جماعة أننا قد تهنا بمركبنا وخرجنا من البحر الذي كنا فيه، ودخلنا بحراً لم نعرف طرقه» (ص ٦ ج ٤). إنه الخروج من المعلوم «البحر الذي كنا فيه» والدخول في المجهول «بحراً لم نعرف طرقه» وهذه هي حال السندباد البحري، دخول وخروج، دخول إلى البحر وخروج منه، دخول إلى بغداد والخروج منها، دخول في مغامرة والخروج منها سالماً، إنها الحركة الجدلية لعملية الدخول والخروج إنها العود الأبدي Le retour éternel كما يقول ميرسيا إيلياد[1]. وبهذه الحركة المستمرة «يكون الداخل والخارج جدلية تمزيق والهندسة البديهية لهذه الجدلية تبهرنا في كل مرة نحاول فيها تشغيلها في المجالات الاستعارية»[2].

وهذه الصورة التي يعطيها السندباد عن بحره تتكامل مع ما يرسله إليه من رسائل عجيبة، ويبالغ في إثارة الدهشة عنده. حيث يخرج هذا المكان حصاناً يقضي وطراً من الخيل الإناث الجياد «والفرس تحمل وتلد مهراً أو مهرة تساوي خزنة

---

(١) حسام الألوسي: الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم. ص ٤٨

(٢) G. Bachelard: Poétique de l'espace. p 191.

مال»[1]. والغرابة تأتي من كون هذا الحصان يطلع من البحر مرة واحدة في الشهر عند القمر مع العلم بأن الحصان لا تعيش إلا في البر، وعندما يقضي حاجته ينـــزل إلى البحر ويختفي.

كما أن البحر هو مصدر للرعب والخوف، ومكان للموت المحتوم، وعند حدود معينة يختلط الأسطوري بالديني في إطار سردي متناغم، إن للبحر بعض الخطوط الحمراء التي لا يمكن تجاوزها، وخاصة إذا تعلق الأمر بمقدس أو قناعة راسخة، كالوصول مثلاً إلى قبر سليمان بن داوود عليهما السلام في أعماق البحر والذي تحرسه حيتان عظيمة «وإذا بحوت أقبل على المركب كالجبل العالي... وصرنا ننظر إلى ذلك الحوت ونتعجب من خلقته الهائلة... وإذا بحوت ثان قد أقبل علينا، فما رأينا أعظم خلقة منه ولا أكبر... وإذا بحوت ثالث قد أقبل وهو أكبر من الاثنين اللذين جاآنا قبله»[2].

ورغم أهواله، فإن البحر الأخير هو مصدر ثروة السندباد، ثروته السردية التي يستعرضها بفخر واعتزاز أمام الحمال، ورأس المال الذي يصرفه كلما ضاقت به السبل، وهو في النهاية الأموال التي جمعها خلال سفراته السبع عبر البحار البعيدة والمجهولة، إنها جدل الأخذ والعطاء. ويصرح السندباد بذلك قائلاً: «وقد أخذت معي من تلك المعادن والجوهر والأموال واللؤلؤ الكبير الذي مثل الحصى... وشيئاً من العنبر الخام الخالص الطيب»[3].

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٣.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ١٥ ج ٤.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ١٥ ج ٤.

على المستوى السردي، فإن البحر هو فضاء الأحداث الغريبة والمغامرات المثيرة وهو باتساعه وترامي أطرافه يداعب خيال السامع، المسرود عليه: «وبفكرة بسيطة بعيداً عن عظمة البحر واتساع السهل، وبواسطة التأمل، فإننا نستطيع أن نجدد بداخلنا أصداء تفكر هذه العظمة»(١)، وبالتالي نلجأ إلى خيالنا بدل الواقع.

«ب» الأمكنة الخيالية:

إن التعرض إلى هذا النوع من الأمكنة، وخاصة في نص من نصوص حكايات ألف ليلة وليلة يبدو من البداهة بمكان، أو كما يقال هو ضرب من تحصيل الحاصل لأن هذه الحكايات هي سرد تخييلي أكثر منه بحث في العناصر الواقعية أو التي تجد نظائرها في الواقع المحسوس(٢). لهذه الأسباب سوف نقتصر في بحثنا على بعض الأمثلة التي تبدو ملفتة للنظر ونتجاوز ما هو شائع أو متداول في السرد الحكائي أو الروائي المعاصر.

ولتعميق هذه الفكرة سنعتمد على بعض الملاحظات التي صاغها الباحث السوفياتي يوري لوتمان I. Lotman الذي ركز بصفة أساسية على مفهوم الحد، ليس بمعنى التعريف كما هو متعارف عليه في العلوم والمعارف العربية الإسلامية ولكن بمعنى الفاصل Frontière بين مكانين. وقد صاغ هذه الفكرة خاصة في سياق حديثه عن الحكايات الشعبية والتي لاحظ «أن بنيتها المكانية تتكون من عنصرين مختلفين ومتقابلين (المنـــزل والغابة) والفاصل بينهما غير قابل للاختراق»(٣)، وكل

---

(١) G. Bachelard: Poétique de l'espace. p 168

(٢) فاروق سعد: من وحي ألف ليلة وليلة. ص ص ٣٧-٣٨.

(٣) I. Lotman: Structure du texte artistique. p 321.

محاولة للانتقال من فضاء إلى فضاء تعتبر مغامرة لأن الوحوش لا تقتحم (المنـــزل) لأن تقاليد الحكي الشعبي لا تسمح بذلك، في حين أن «البطل» Le héros قد ينتقل إلى (الغابة).

هذه الملاحظة النظرية التي قدمها يوري لوتمان تجد مشروعيتها ومستندها الإجرائي إذا ما حاولنا تطبيقها على حكايات السندباد، فهناك حد فاصل بين البر (منـــزل السندباد البحري في بغداد) والبحر (فضاء المغامرات والأحداث) وهذا الحد الفاصل إن لم يكن وهمياً فهو على الأقل صيغة سردية مارسها السندباد البحري.

المغامرات الغريبة والأحداث المثيرة لا تحدث في البر ولكن السندباد هو الذي يقوم بعملية الاعتداء Transgression[1]، لأنه هو الذي يبادر بالتنقل إلى فضاء المغامرة (البحر) وبذلك يلغي الحد الفاصل بين البر والبحر، والبحر لا يجيء أبداً إلى البر وإلى بيت السندباد تحديداً.

وهذه الأماكن، بصفتها هذه، أي منعوتة بأنها خيالية فإنها تنبثق من خيال السارد وتعمل جاهدة على الاستحواذ على خيال السامع «وهذا المكان المنبثق عن الخيال لا يمكن أن يبقى متجاهلاً لقياسات المهندس Géomètre وتفكيره، فهو مكان معاش، ليس بإيجابية ولكن بكل الطاقات التخييلية»[2]، وهو ببعده الخيالي هذا لا يختلف عن المكان الجغرافي من ناحية وظيفته السردية ولكنه يفتقد إلى مرجعية واقعية.

---

(١) V. Propp: Morphologie du conte. p 38.

(٢) G. Bachelard: Poétique de l'espace. p 17.

هذا يعني أن هذا المكان حكائي ونسق لغوي ذو وظيفة سردية ويشتغل كإطار للأحداث وكفضاء يتحرك فيه الأشخاص داخل الحكاية، وبما أنه لا يوجد إلا على مستوى النص الحكائي فهو مكان لفظي Espace verbal، أي مكان ورقي كما يقول غولدنشتاين[1]، إذ ليس له تحقق واقعي، والغرض منه هو تكثيف الإيهام وتوسيع خيال القارئ.

وبما أن الأماكن الخيالية أماكن مفتوحة Espaces ouverts فإن هذا يسمح بالحركة والتنقل بكل حرية، وربما عن طريق الخيال يقوم البطل بإلغاء الحدود بين الواقعي واللاواقعي فينتقل البطل بين هذا وذلك بدون أي قيد فيعطي للحكي طعماً خاصّاً ونكهة مميزة. «والفضاء المفتوح يترك الأبطال أحراراً في تنقلاتهم بين المجيء والذهاب، والسفر، ومن بينهم من يتسكع أيضاً»[2]. كما هو الحال بالنسبة للسندباد البحري. وهذا يعني أن الفضاء صار، بالنسبة لمستعمله، فضاء متشظياً ومتناثرا يعيد السارد تشكيله حسب رغبته وهواه.

وهذه الخصائص نجدها تظهر خاصة في الجزر التي يزورها السندباد وهي جزر مركبة من قطع متغايرة وغير متجانسة مما يعطيها طابعاً فسيفسائياً، أكثر مما يعطيها من التناسق والانسجام. «والجزائر في حكايات السندباد تظهر بشكل جميل ثم يحدث التحوّل، أو هكذا يتوهّم البطل، إلى مكان للرعب والخوف ومواجهة المخاطر والمصاعب، ثم ينجو البطل بأعجوبة»[3].

---

(١) J. P. Goldenstein: Pour lire le roman. p 91.

(٢) Op. Cit. p 90.

(٣) ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص ٧٩.

وهذه البنية هي بنية أسطورية ذات الهيكل المثلث كما وصفها دارسو الفلكلور والأساطير وتتمثل في المراحل التالية والتي يراعي فيها السارد دائما هذا الترتيب: حالة ابتدائية ← تحوّل ← حالة نهائية، وهي الوظائف الثلاثة التي استخرجها غريماس من عمل بروب. وإن كان التحوّل في الأسطورة يتم إما عن طريق استعمال الذكاء والحيلة أو تلقي المساعدة من قبل حيوان دون أن يعلم هو بذلك، ولا حتى في نيته أن يقوم به.

والمكان الخيالي- ولإثارة الدهشة- فإنه يتحول إلى مكان متحرك، وذلك حينما يصل السندباد والبحارة «إلى جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة» (ص٤٠٠) ولكن هذه النشوة لم تدم طويلاً ليفرغ جميع من عليها لأن «هذه الجزيرة... ما هي جزيرة وإنما سمكة كبيرة رست وسط البحر، فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان، فلما أوقدتم عليها النار أحست بالسخونة فتحركت... وقد تحركت تلك الجزيرة ونزلت إلى قرار البحر بجميع ما كان عليها»[1].

من خلال هذا المشهد يبدأ الخطاب الغرائبي في التموقع، وقد يتساءل المستمع الساذج، هل كانت هذه السمكة الجزيرة ميتة أم نائمة، لأن النوم طال حتى ترسبت فوقها الرمال ونبتت عليها الأشجار، وهو ما يتطلب سنيناً إن لم نقل قروناً، وهل النار استطاعت اختراق الطبقات السميكة للترسبات الرملية حتى تصل إلى المناطق الحساسة لجلد السمكة.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٠-٤٠١.

على المستوى السردي نلاحظ أن التحول لا يتم على مستوى الأفعال أو الحالات Situations ولكنه يحدث من داخل طبيعة المكان ذاتها فالمكان كان عنصراً بريًّا، أي جزيرة برمالها وأشجارها «فإنها روضة من رياض الجنة» «فيتحول دون مجهود يذكر إلى حيوان عملاق يغوص في البحر ويترك مكانه فارغاً. ومن هنا يأخذ المكان كامل أبعاده الخيالية»(١).

إن الجزيرة الخيالية التي يحل بها السندباد قد تخفي الكثير من الغرائب وتحتوي على الكثير من المفاجآت فتفتح باب المغامرة على مصراعيه وهذا عندما يلغي السندباد نفسه وقد ألقت به «المقادير على جزيرة مليحة كثيرة الأشجار، يانعة الثمار، متفتحة الأزهار مترنمة الأطيار صافية ولكن ليس بها ديار ولا نافخ نار»(٢). وهذا الإطار الساحر يجعل السندباد البحري يغيب في نوم عميق ليستيقظ فيجد نفسه وحيداً. يقول: «ثم حققت النظر فلاح لي في الجزيرة شيء أبيض عظيم الخلقة... ولم أزل سائراً إلى أن وصلت إليه وإذا به قبة كبيرة بيضاء شاهقة في العلو كبيرة الدائرة... ولم أجد لها باباً... »(٣).

هذه القبة الكبيرة، والحجم الذي يحتل مكاناً معتبراً في الفضاء يصير ملغزاً بالنسبة للسندباد الذي يكتشف لاحقاً أنها «بيضة من بيض الرخ!» (ص٤١٠) هذا الطائر الأسطوري العملاق الذي يطعم فراخه بفيل كامل. على المستوى السردي هناك تدرج من المجهول إلى المعلوم فهي «شيء» وأي شيء هذا؟ ثم يتحوّل الشيء

---

(١) فاروق سعد: من وحي ألف ليلة وليلة. ص ٣٥.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٩.

(٣) المرجع نفسه.

ليأخذ شكل واسم «القبة» ولكن أية قبة بلا باب ولا مدخل، وأية بيضة؟ بيضة طائر الرخ العملاق. كان هذا في الرحلة الأولى.

وهذه القبة البيضة تصادفنا في الرحلة الخامسة عندما يخرج السندباد من بيته ويصل في يوم من الأيام «إلى جزيرة خالية من السكان، وليس فيها أحد وهي خراب، وفيها قبة بيضاء كبيرة الحجم... وإذا هي بيضة رخ كبيرة»[1]. لقد فك السندباد اللغز بتعرّفه على طبيعة هذه القبة.

لكن المسار السردي يأخذ منعرجاً آخر عندما يكون زملاؤه يجهلون طبيعة هذه القبة، وهي بيضة لمن؟ «وتفرجوا عليها ولم يعلموا انها بيضة رخ فضربوها بالحجارة فكسرت ونزل منها ماء كثير، وقد بان منها فرخ الرخ، فسحبوه منها وأطلعوه من تلك البيضة وذبحوه وأخذوا منه لحماً كثيراً»[2]. وهو ما أثار غضب طائر الرخ و «رفيقته» اللذين رجماهم بالصخور فحطما مركبهم.

إن السارد لم يتوقف عند وصف دهشة السندباد لأنه كان قد تعرّف على هذه البيضة من قبل، كما أسلفنا، ولكنه مرَّ إلى الفعل حيث كسر رفاقه البيضة وأخرجوا الفرخ، ومن هنا جاء ردّ فعل طائر الرخ ورفيقته.

وجزيرة البيضة، هي حتماً جزيرة الطيور، لأن البيض علامة الطيور الذين نجدهم يسكنون جزيرة بكاملها. ولكن ما هي طبيعة هذه الطيور؟ إن المركب الذي صنعه السندباد وخلصه من أهوال البحر رسا به «على جانب مدينة عظيمة المنظر،

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٨

(٢) المرجع نفسه.

مليحة البناء، فيها خلق كثير»[1]، ولكن هذا الخلق الكثير لا يستقر على طبيعة واحدة حيث «تنقلب حالتهم كلّ شهر فتصير لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء، ولا يبقى متخلفا في تلك المدينة غير الأطفال والنساء»[2].

إن التحول يحدث في طبيعة المكان، حيث يتحول البشر إلى طيور، كما تحولت الجزيرة إلى سمكة كبيرة، وكما تحولت القبة إلى بيضة، وهو ما يجعل من هذه الأماكن «أماكن خيالية لا يمكن أن نعثر لها على وجود على خارطة العالم»[3].

وقد يتصف المكان بصفة الخيالية وهذا حسب طبيعة مكوناته والعناصر التي تتركب منها، وهو ما يسرده السندباد عندما يجد نفسه في واد «أرضه من حجر الألماس الذي يثقبون به المعادن والجواهر... وكل ذلك الوادي حيات تسعى وأفاع كلّ واحدة مثل النخلة، ومن عظم خلقتها لو جاءها فيل لابتلعته...»[4]. إن هذا الوادي كلّه ألماس، وهو في مصطلحنا الحديث عبارة عن منجم للمعادن النفيسة، ولكن لماذا اتخذت منه وكرا هذه الأفاعي والحيّات العظيمة التي «تختفي في النهار خوفاً من طير الرخ والنسر أن يختطفاها»[5]. إن وادي الألماس يقع «خيالياً» في المنطقة التي يتقاسمها طير الرخ مع النسور العملاقة.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ١٧ ج ٤.

(٢) المرجع نفسه. ص ٢١ ج ٤.

(٣) J. L. laveille: Le thème du voyage. p 196.

(٤) ألف ليلة وليلة. ص ٤١١.

(٥) المرجع نفسه.

إن وادي الألماس، وبتطوّر السرد يتحول إلى جزيرة كبيرة، مترامية الأطراف أرضها كلّها أحجار كريمة. فبعد عاصفة عنيفة يتكسّر المركب وينجو بعض الركّاب ومن بينهم بطبيعة الحال السندباد البحري، ويطلع إلى الجزيرة فيرى فيها «شيئاً كثيراً من أصناف الجواهر والمعادن واليواقيت واللآلئ الكبار والملوكية، وهي مثل الحصى في مجاري الماء...»(١).

وبهذا يبدو أن الأمكنة الخيالية، هي في الواقع تشكيلات لغوية تقوم بقراءة الفضاء والأشياء قراءة عجائبية تمزج في بعض الأحيان بين متناقضات تمنع عناصرها من الائتلاف (الجواهر-الحيّات) أو تتحول تحوّلاً غير منتظر الجزيرة-السمكة، القبة-البيضة، مدينة الرجال-الطيور.

أما السيميائيون، انطلاقاً من نظرتهم الرمزية، فإنهم قد نظروا إلى قضية المكان نظرة علائقية شكلية، لأن المكان بالنسبة لهم هو لغة بالدرجة الأولى تهدف إلى توصيل رسالة معينة «لأنّ المكان إذا أسس بكيفية ما فإنه يغدو دالا، وهو هنا لكي يؤخذ بعين الاعتبار، أي أنّ الإنسان هو مدلول كل اللغات»(٢). فالمكان عند غريماس وجماعته لغة قبل كلّ شيء آخر، وبما أنه «شكل فهو إذاً بناء Construction الذي لا يختار هذه الخصائص أو تلك للأشياء الواقعية وهذا للدلالة على مستوى معين»(٣). وهذه الدلالة تتجلى عبر التشكيل المكاني.

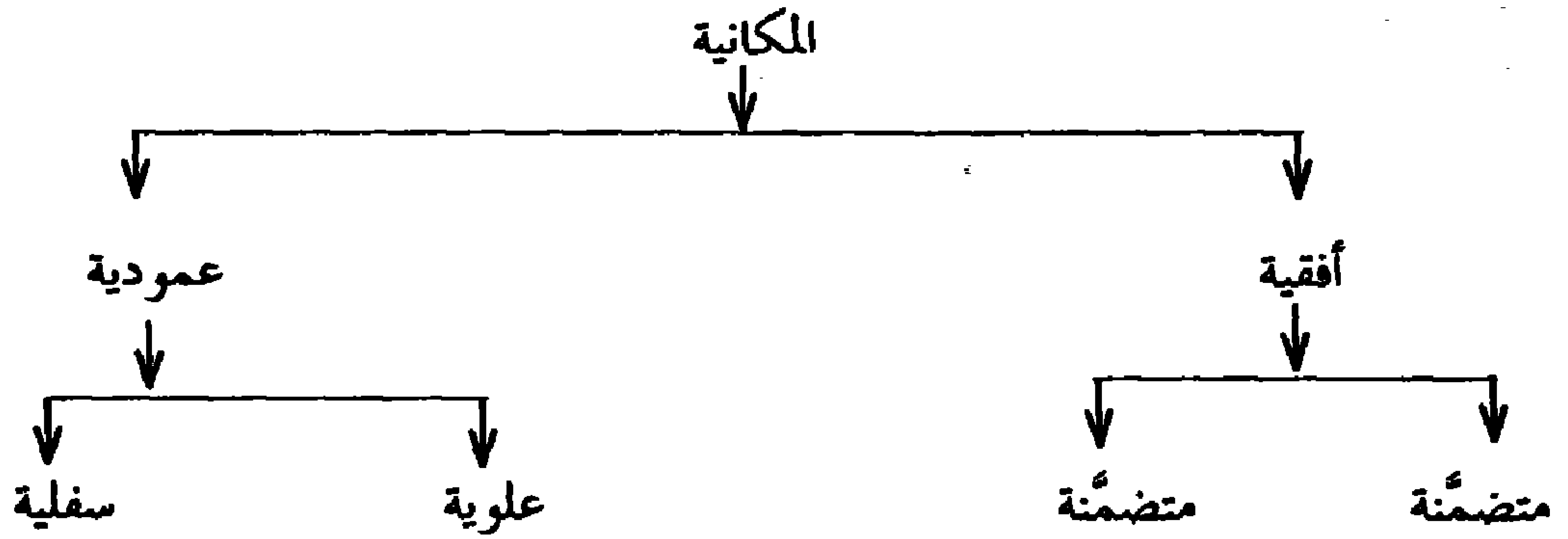
---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ص ٧-٨ ج ٤.

(٢) A. J. Greimas: Pour une sémiotique topologique. p 12

(٣) Ibid.

أما الباحثة آن هينو A. Henault فإنها تتعامل مع «المقولات المكانية» من خلال مجموعة من الأزواج الثنائية، فتقسمها إلى أمكنة عمودية وأخرى أفقية فالعمودية تتفرع إلى أمكنة متضمَّنة Englobé وأخرى متضمِّنة Englobant، كما تقسم الأمكنة العمودية إلى أمكنة علوية وأخرى سفلية[1]. وتقدم هذه المقولات على شكل الخطاطة التالية:



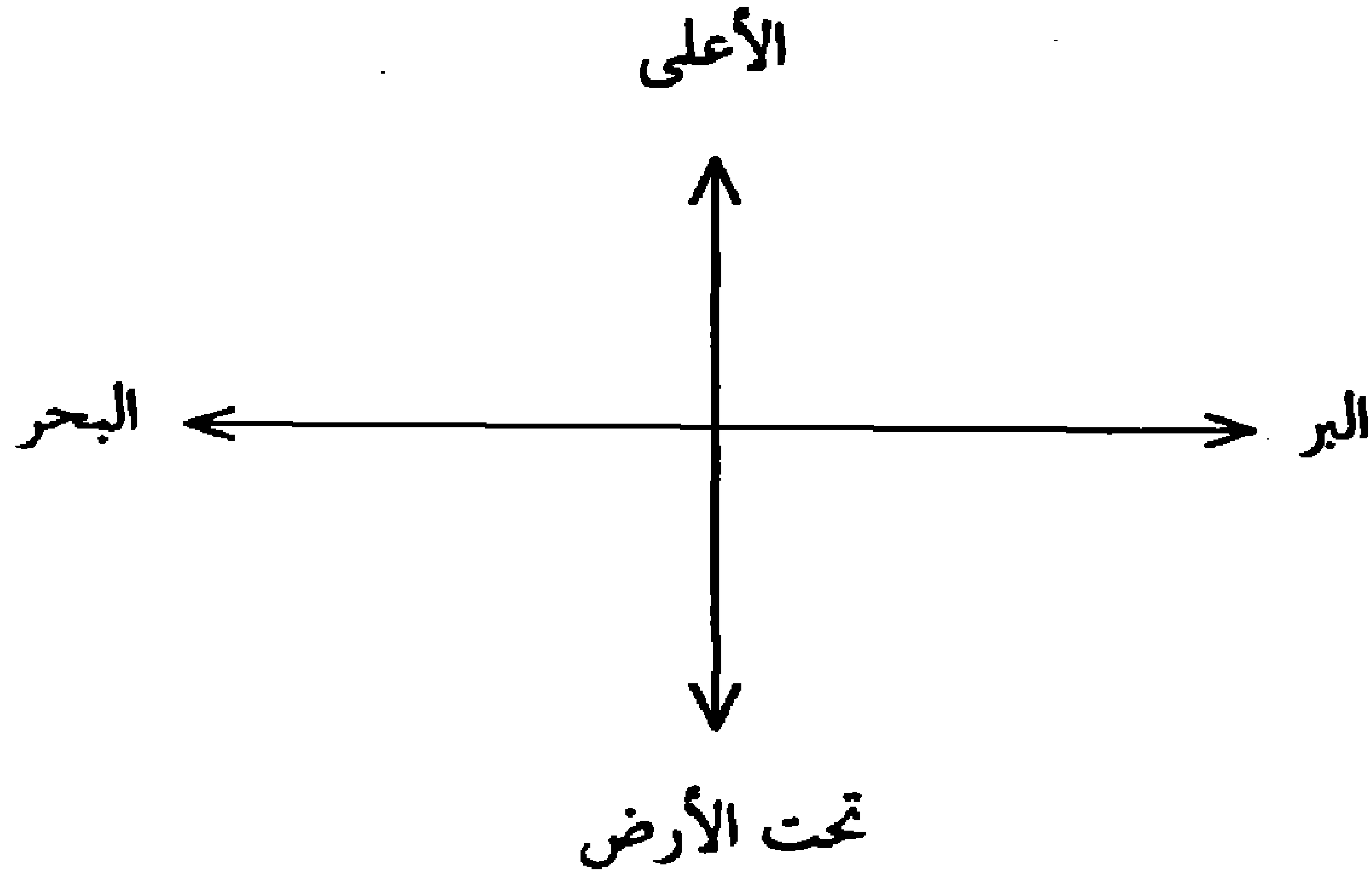
وحركة السندباد البحري ليست حركة أفقية فحسب، أي من البر إلى البحر، ثم من البحر إلى البر، ولكنها أيضاً قد تتم على مستوىً عمودي، إلى الأعلى وإلى الأسفل، «وفي هذه الحال يكون المستوى الأفقي هو نقطة التقاطع بين الرحلات التي تتم بين السماء وتحت الأرض»[2]. وهذا تأكيداً لرغبة السندباد البحري في الإحاطة بالعالم من كلّ جهاته وزيارته من كلّ جوانبه، من تحت ومن أعلى، ومن مكان مستوٍ أو مكان مرتفع وهذا لكي تكون له نظرة كونية Vision

(١) A. Henault: Les enjeux de la sémiotique. p 83.

(٢) قاسم المقداد: هندسة المعنى الأسطوري في السرد الملحمي. ص ٦٤.

cosmologique عن العالم الذي يحيط به. وبهذا، فإن السندباد البحري يحاول أن يشبع فضوله ويتعرف على خبايا العالم وزواياه التي لم يصل إليها بحار قبله.

ويمكن أن نرسم اتجاه رحلات السندباد وفق الشكل التالي:



هذا مع الملاحظة أن كل اتجاه يشمل عدّة محطات وأمكنة مختلفة فالبر يشمل المدن والجزائر الغريبة والبحر، البحار التي لها أسماء والتي ليس لها أسماء، أما الأعلى فإنه يمثل رحلات السندباد في الأجواء العليا، أما الأمكنة السفلية فإنها تتمثل في المغارات والكهوف والتي عانى فيها السندباد كلّ أنواع الرعب والقهر ولكنه في النهاية ينجو بأعجوبة.

ـ جـ ـ الأمكنة العلوية :

لقد جرب السندباد ركوب البحر، وقد لقي ما لقي من المغامرات، وركوب البحر في حدِّ ذاته مغامرة، وحتى وإن لم يحصل للراكب ما حصل للسندباد. ولإثارة

مستمعيه وإحداث الدهشة لديهم، فإنه يغامر باتجاهات عديدة وتحديداً باتجاه العلو الأعلى، أي السماء، وهو ما لا يستطيعه أي بشر، خاصة في تلك الفترة.

وفي زماننا هذا أصبح السنادبة (جمع سندباد) يغامرون باتجاه السماء على متن الطائرات النفاثة، أو الصواريخ والمركبات الفضائية، وهو ما شكّل موضوع روايات الخيال العلمي انطلاقاً من الروائي الفرنسي جول فارن Jules Verne[1] وصولاً إلى نبوءات غزو الفضاء وحتى إلى تنظيم رحلات إلى الفضاء الخارجي في السنوات القادمة.

وقد حدث للسندباد البحري أن غامر باتجاه الفضاء وهذا ثلاث مرات على الأقل: «مرة على متن طير الرخ، ومرة على متن نسر، ومرة متشبثاً بأحد الرجال الذين تنبت لهم أجنحة كل شهر»[2]. ومن هنا نلاحظ أن السندباد لا يستطيع الطيران لأنه بكل بساطة إنسان، ولكنه يعتمد على الحيوان، أو كائنات بشرية تتحول إلى حيوان.

إنّ الحيوان، الذي يساعد على الطيران يتحول إلى مساعد Adjuvant ليخلص السندباد من كارثة محيقة ويوصله إلى برّ الأمان، فهذا طائر الرخ رغم ضخامة شكله وكبر جسمه، إلا أنّ السندباد بالنسبة إلى هذا الطائر العملاق لا يشكّل حتى لقمة يمكن أن يُطعم بها فراخه يتحول، أو هكذا أراد له السندباد إلى منقذ من موت أكيد ليوصله إلى «بلاد المدن والعمار» حين يتعلق به.

---

(١) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة. ص ٧٥.

(٢) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ١٠١.

إنّ حيرة السندباد لا تطول كثيرا وهو فوق تلك الجزيرة النائية المعزولة التي يقتحمها طائر الرخ فيكون هو الذي يضع حدّاً لمخاوف السندباد الذي يقول: «فبينما أنا على هذه الحالة وإذا بذلك الطائر قد نزل على تلك القبة وحضنها بجناحيه، وقد مدّ رجليه من خلف على الأرض ونام عليها. فسبحان من لا ينام. فعند ذلك فككت عمامتي من على رأسي وثنيتها وفتلتها حتى صارت كالحبل، وتحزمت بها وشددت وسطي وربطت نفسي في رجلي ذلك الطير وشددتها شداً وثيقا...»[1].

إنّ السندباد، في هذا الوصف يبين الوسيلة التي استعملها لكي ينقذ حياته من الهلاك. ونلاحظ هذا التحول الذي حدث في تصرفاته، فبعد الخوف والفزع، يتحول هذا الطائر العملاق إلى مخلص، أو هو ما يتوهمه السندباد. فأصبحت بذلك حياته مرهونة بهذا الطائر الضخم.

بعد هذه الوصلة Conjonction بين كائنين مختلفين على كلّ الأصعدة، يعمل السارد على إطالة السرد، بل على توقيفه نهائيّاً، لأن حضن هذا الطائر لبيضته التي تشبه القبة قد استغرق شطرا من النهار، وليلة بأكملها «فلما طلع الفجر، وبان الصباح، قام الطائر من على بيضته وصاح صيحة عظيمة وارتفع بي إلى الجوّ حتى ظننت أنه وصل إلى عنان السماء، وبعد ذلك هبط بي حتى نزل على الأرض وحط على مكان مرتفع عال»[2].

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٠.

(٢) المرجع نفسه. ص ص ٤١٠-٤١١.

إن انتظار السندباد كان قد دام بضع يوم وليلة، ولكن الفجر حمله إلى أعالي الجبل، وطيرانه لم يتحدد بارتفاعه عن الأرض فحسب، ولكنه «وصل إلى عنان السماء»، وهذه الرحلة الجوية لم يذكر السارد مدتها، قد تكون طويلة، كما قد تكون قصيرة، ولكن هذا الطيران قد حوّل السندباد من موقع إلى موقع، من حالة الخوف والرعب إلى حالة الطمأنينة، وعلى مستوى المكان من الجزيرة الخالية إلى مرتفع عال.

وهذه الرحلة لم تتم على مستوى أفقي، كما تعود ذلك السندباد، ولكنها تمت على مستوى عمودي، أي من الأرض إلى السماء. ولكن طائر الرخ لم ينـــزل بالسندباد إلى الأرض المنبسطة، حتى لا يكون هناك ما يشبه السقوط الحر، ولكنه وضعه في مكان يقع بين السماء والأرض أي «المكان المرتفع العالي»[1]. هذه الرحلة العمودية أذهلت السندباد ولم تسمح له بالتأمل فيما تحته، أي الأرض لأنه كان مبهوراً بعنان السماء ولا يدري أين سيحط به هذا الطائر.

بعد ذلك يواصل السندباد رحلته العمودية باتجاه واد سحيق، غائر الأعماق «أرضه من حجر الألماس الذي يثقبون به المعادن والجواهر ويثقبون به الصيني والجزع، وهو حجر صلب يابس لا يعمل فيه الحديد ولا الصخر...»[2]. وهذه الأحجار الكريمة تفترشها وتسعى فوقها «حيّات وأفاع كلّ واحدة مثل النخلة»[3]. ولكي يصعد السندباد من هذا القعر ويصل إلى قمة الجبل، يكاد يكون هذا من المستحيلات.

---

(١) ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص ٨٦.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١١.

(٣) المرجع نفسه.

ولكي يتخلص السندباد من هذه الورطة، فإنه يعتمد على خياله وتجربته «لأنّ الخيال يفترض الرجوع باستمرار إلى التجربة الداخلية للمتأمل»[1]. وهو ما فعله السندباد عندما سقطت قدامه ذبيحة، فلجأ إلى مخزونه من الذكريات فتذكر حكاية سمعها من «بعض التجار والمسافرين وأهل السياحة» وهكذا اهتدى إلى طريقة الخلاص.

ويصف السندباد هذه العملية بقوله: «فقمت وجثيت عند الذبيحة فانتقيت من هذه الحجارة شيئاً كثيراً وأدخلته في جيبي وبين ثيابي... ونمت على ظهري وجعلتها على صدري وأنا قابض عليها، فصارت عالية على الأرض، وإذا بنسر نزل على تلك الذبيحة وقبض عليها بمخالبه وأقلع بها إلى الجو وأنا متعلق بها... ولم يزل طائراً بها إلى أن صعد إلى أعلى الجبل وحط بها»[2].

إنّ هذه الرحلة الجوية تشبه الرحلة السابقة، نفس الوسيلة هي الطير الضخم، في الأولى كان اسمه طائر الرخ، والثانية نسر عملاق. كلا الطائرين ارتفعا إلى عنان السماء وهما لا يدريان، ولا يشعر أيٌّ منهما بأنه يحمل رجلاً مغامراً اسمه السندباد البحري والذي تحول في هاتين الرحلتين إلى «سندباد جوي»، وكلاهما قد وضع السندباد فوق جبل عال، أي منطقة وسطى بين الأرض والجو، والذي من فوقه يشرف على ما تحته.

ورحل السندباد مرة ثالثة إلى السماء، وهذه المرة وسيلته كائن نصفه بشري والنصف الآخر حيواني، وهي ظاهرة غريبة تحدث في إحدى المدن النائية التي يجهل

---

(١) J. Pouillon: Temps et roman. p 50.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٣.

السندباد اسمها بل رمته أمواج البحر على شاطئها. وهذه الظاهرة لم يلحظها السندباد في المدائن الأخرى التي زارها.

ويصف السندباد سكان هذه المدينة بقوله: «فلما خالطت أهل تلك المدينة وجدتهم تنقلب حالتهم كلّ شهر فتصير لهم أجنحة يطيرون بها إلى عنان السماء، ولا يبقى متخلفاً في تلك المدينة غير الأطفال والنساء»(1). إذن هذا التحول من الإنسانية إلى الحيوانية لا يصيب إلا الرجال دون غيرهم من سكان المدينة أي النساء والأطفال وهو ما جعل السندباد يلح على أحدهم ويحتال عليه ليطير به.

وانتظر السندباد رأس الشهر عندما نبت ريش أجنحة الرجال فاتصل بأحدهم «فلم أزل أتحايل عليه حتى أنعم علي بذلك، وقد وافقتهم وتعلقت به، فطار بي في الهواء ولم أعلم أحداً من بيتي ولا من غلماني ولا من أصحابي. ولم يزل طائراً بي ذلك الرجل وأنا على أكتافه، حتى علا بي في الجو، فسمعت تسبيح الأملاك في قبة الأفلاك، فتعجبت من ذلك وقلت: «سبحان الله والحمد لله»(2).

هذه الرحلة تشبه سابقتيها، لأنّ هؤلاء الرجال ما إن سمعوا التسبيح حتى نزلوا جميعا وألقوه على جبل عال، لأنهم ببساطة «إخوان الشياطين» (ص ٢٢)، ولكن الشيء المختلف في هذه الرحلة هو أنّ السندباد سمع تسبيح الملائكة في الأفلاك العليا.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٢١ ج ٤.

(٢) المرجع نفسه.

وهذه الرحلات السماوية الثلاث يبدو أنها مستوحاة من القصة الدينية «المعراج» والتي عرّج فيها الرسول ﷺ إلى أعالي السماء، والبراق هنا ليس جواداً ولكنه طائر ضخم أو كائن نصفه بشري والنصف الآخر حيواني وهذا تماشياً مع مقتضيات السرد ورغبة السندباد / السارد في تكثيف الدهشة لدى مستمعيه وشدّ انتباههم إليه أكثر.

د. الأمكنة السفلية :

كنا قد رأينا أنّ السندباد البحري قد قام برحلات إلى السماء، أي أنه توجه توجها عموديّاً في رحلته، حيث انتقل من الأسفل إلى الأعلى، هذا إذا افترضنا أن الأرض هي الأسفل. ولكن في هذه الحال سنفترض أنّ الأرض تمثل -خياليّاً- النقطة الميتة، نقطة التقاطع بين المحورين الأفقي (الأرض-البحر) والعمودي (السماء - تحت الأرض).

الملاحظة الأولى التي نسوقها عن الرحلات التي قام بها السندباد البحري إلى العالم العلوي كانت مصحوبة بنوع من النشوة، لأنها على المستوى الرمزي تعني الارتفاع والسمو وعلو المكانة الاجتماعية والنفسية، أما الرحلات التي يقوم بها السندباد إلى الطبقات التحت-أرضية فإننا نلاحظ أنها ترتبط بالمخاوف والرعب والمعاناة[1]. وهي رمزيّاً أماكن الخوف والقهر.

---

(١) ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص ٨٥.

وحول هذه الرحلات التحت أرضية فقد عدّها الباحث المغربي عبد الفتاح كيليطو ثلاثاً، وهذا لجعلها متناظرة مع الرحلات الجوية وهذا لكي يكون أميناً للمنهج الذي يتبعه وهو المنهج البنيوي الذي يحاول البحث في الأنساق الشكلية الثابتة والأنماط البنيوية المتكررة. يقول كيليطو: «فلقد نزل ثلاث مرات إلى عمق الأرض، إلى منطقة تخيم عليها «ظلمة شديدة» ولا يعرف فيها «الليل والنهار». فلقد دفن حياً مع زوجته الميتة في السفرة الرابعة، أما في السفرة السادسة والسابعة فإنه لم يجد طريقة تخلصه من الوحدة والضياع سوى ركوب فلك صغير يسير مع التيار في نفق طويل تحت الجبل»[1].

إنّ دراسة عبد الفتاح كيليطو لهذا المستوى المكاني يبدو فيها الكثير من التسرّع وعدم التدقيق، لأن المواضع التي ذكرها يمكن عدها مجرد معابر لم تترك في نفسية السندباد البحري أثراً يذكر. أما الأماكن التحت-أرضية التي تجسد معاناة السندباد والرعب القاتل فإن كيليطو لم يذكرها.

والأمكنة السفلية في الخيال الرمزي تدل على المكانة المتدنية، كما أنها يمكن أن تكون عقاباً على ذنب ارتكبه الشخص، فهي تشبه الزنزانة، كما أنها تجعل الشخص يفقد حاسته الزمنية ويلغي من حسابه تعاقب الليل والنهار، لأنه يعيش الليل المتواصل.

وفي هذه الحالة «يتوقف المكان عن الاستعراض كفضاء له حدوده الطبيعية والوهمية وحتى الرمزية ليتحول المكان إلى لغة»[2] توشي بكل دلالات القهر والإذلال والضياع. إن الأمكنة التحت أرضية هي الأمكنة التي تتوقف فيها حياة الإنسان وتنقطع صلته بالعالم وبالآخرين وبالزمن والصورة النهائية والعميقة لهذا المثال هي القبر.

---

(١) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ١٠٢.

(٢) A. J. Greimas: Pour une sémiotique topologique. p 13.

ومن جانب التحليل النفسي، فإن غاستون باشلار يرى أن الأقبية (جمع قبو) هي مجال الإذلال وترتبط بانجراحات الخيال وعذابات الروح، ولهذا فإن التفكير فيها يرتبط دائما بالذكريات الأليمة والتصورات المرعبة. يقول باشلار: «إن القبو هو الجنون المقبور والمآسي المسيّجة بالأسوار وحكايات الجرائم التي تحدث في الأقبية تترك في الذاكرة آثاراً لا تنمحي»(١)، وهو نفس الشعور الذي نصادفه عند السندباد البحري الذي كانت كلّ رحلاته التحت-أرضية هي رحلات العذاب والمعاناة.

إن الانتقال إلى الأمكنة السفلية يكون دائما قسرياً ومفروضاً، ونادراً ما يكون نتيجة صدفة أو مصادفة وعرضاً، ويأتي دائما عقب محاولات السندباد الخروج من ورطة.

وينـــزل السندباد إلى تحت الأرض لأول مرة مصحوبا بأحد سيّاس الملك المهرجان الذي جاء بأفراس برغبة الحصول على مهر منها عن طريق حصان البحر، وعندما يكتشف السايس وجود السندباد يأخذه معه، يقول السندباد: «فنـــزل بي في سرداب تحت الأرض، ودخل بي إلى قاعة كبيرة تحت الأرض، وأجلسني في صدر تلك القاعة، وجاء لي بشيء من الطعام وأنا كنت جائعا... فأخبرته بجميع ما كان من أمري من المبتدأ إلى المنتهى»(٢). والنـــزول إلى تحت الأرض في هذه المرة الأولى، هو نزول ضيافة وكرم، والمكان هنا مكان أليف لا يختلف عن المكان الأرضي الخارجي.

وهروب السندباد من وادي الألماس الذي تسكنه الأفاعي العظيمة والحيّات الضخمة تركه يبحث في كل اتجاه عن مأوى، خاصة عندما ولى النهار الأدباروبدأت الحيّات تتحرك في رقصة مرعبة، «فلاحت لي مغارة بالقرب مني فمشيت فوجدت بابها ضيقاً فدخلتها... ثم التفت من داخل المغارة فرأيت حيّة

---

(١) G. Bachelard: Poétique de l'espace. p 37.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٢.

عظيمة نائمة في صدر المغارة على بيضها»[1] والنـــزول إلى تحت الأرض في هذا الموقف نجده مصحوبا بأنواع العذابات النفسية والرعب، وهذا المكان ورغم وحشته وظلمته وضيقه إلا أن السندباد لا يشغله وحده ولكنه يتقاسمه مع حيّة عظيمة، إنه رعب مزدوج وفي أقسى بشاعته.

إن الأمكنة السفلى، غالباً ما يقتسمها السندباد مع كائنات هي في حدٍّ ذاتها مرعبة، فبعد التيه، يقع السندباد في القعر، وهذا مثلما حدث له مع الرجل «الخنـــزير» أو «الأسود» كما يصفه، لأنها في نظره مسمى بدون اسم، أي أنه جسم لم يسبق له التعرف عليه بل هو مزيج أو تركيب من عدة مواصفات وخصائص.

يصف السندباد البحري هذا الكائن الغريب بقوله: «وقد نزل علينا من أعلى القصر شخص عظيم الخلقة في صفة إنسان، وهو أسود اللون، طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عينان كأنهما شعلتان من نار، وله أنياب الخنازير وله فم عظيم الخلقة مثل البئر، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره، وله أذنان مثل الحرامين مرخيتان على أكتافه وأظافر يديه مثل مخالب السبع»[2].

إن هذه الأوصاف المأخوذة عن حيوانات مختلفة إضافة إلى شكلها وأبعادها المبالغ فيه، هي ما يثير الرعب في نفس السندباد خاصة إذا كان في قعر كهف مخيف، وهو ما يجعل الارتباط بين الأمكنة السفلية والرعب يتبادلان الأدوار وتنتج بينهما علاقات وطيدة.

ومرة أخرى، يجد السندباد البحري نفسه ضحية تقاليد غريبة عن مجتمعه البغدادي وتقضي هذه العادات أن يُدفَنَ الزوج حيّاً مع زوجه المتوفى، يصف السندباد هذا الموقف الذي يجد فيه نفسه تحت الأرض: «فلما مضت مدّة يسيرة بعد

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤١١-٤١٢.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٦.

ذلك حتى مرضت زوجتي، وقد مكثت أياماً قلائل وماتت... ثم أنهم أمسكوني وربطوني بالغصب... وأنزلوني في ذلك البئر، فإذا هو مغارة كبيرة تحت ذلك الجبل... وأما أنا فقد رأيت في تلك المغارة أمواتاً كثيرين، ورائحتها كريهة... ثم أني صرت لا أعرف الليل من النهار»[1].

إن وجود السندباد البحري في عمق هذا الكهف جعله يقطع كلّ صلاته بالعالم، حيث فارق حياة الأحياء وبدأ يعيش مع الأموات الذين صار يقتلهم بطريقة بشعة ليستولي على الأكل الذي يدفن معهم في انتظار الموت البطيء، كما أنه فقد صلته أيضاً بالزمن وألغى كلّ حساباته حيث أصبح لا يفرق بين الليل والنهار، وهكذا بالإضافة إلى اغترابه المكاني فقد توقف زمنه الحياتي وصار يعيش ليلاً متواصلاً.

يحاول السندباد البحري الهروب من الجزيرة التي بقي فيها وحيداً بعد موت كلّ رفاقه فينــــزل تحت الأرض بمركبه محاولاً النجاة وقد أقدم على مغامرة لا يعرف نتائجها. يقول واصفاً هذه الرحلة التحت-أرضية: «وسرت بذلك الفلك في النهر وأنا متفكر فيما يصير إليه أمري، و لم أزل سائراً إلى المكان الذي يدخل فيه النهر تحت ذلك الجبل، وأدخلت الفلك في هذا المكان، وقد صرت في ظلمة شديدة، فأخذتني سنة من النوم من شدة القهر، فنمت على وجهي في الفلك. و لم يزل سائراً بي وأنا نائم لا أدري بكثير ولا قليل حتى استيقظت، فوجدت نفسي في النور»[2].

---

(١) المرجع نفسه. ص ص ٤٣٣-٤٣٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ١٠ ج ٤.

هذا المعبر تحت الأرض سيجعل السندباد لا يعرف مقادير الزمن ، لأنه دخل في ظلمة حالكة منعته من تقدير الزمن إضافة إلى تعميق الحس بالقهر عنده مع التعب الشديد، وهكذا تصير هذه الرحلة التي لم يحدد هو نفسه مدتها شكلاً جديداً من أشكال الاغتراب وتنويعاً آخر على إلغاء الزمن أو على الأقل توقيفه ولو إلى حين.

ويعاود السندباد البحري نفس الرحلة التحت-أرضية مرة أخرى على متن قارب عبر نهر يمر تحت الجبل، ولكنه في هذه المرة يؤكد على معاناته من خلال تتابع الأيام. «ثم أني نزلت في ذلك الفلك وسرت به في ذلك النهر حتى خرجت من آخر الجزيرة، ثم بعدت عنها و لم أزل سائراً أول يوم وثاني يوم وثالث يوم بعد مفارقة الجزيرة... حتى انتهى به الفلك إلى جبل عال النهر داخل من تحته. فلما رأيت ذلك خفت على نفسي من الضيق الذي كنت فيه أول مرة في النهر السابق»[1].

والدخول في النهر تحت الجبل لم يكن في هذه المرة على شكل معبر إجباري اضطر السندباد إلى مسلكه، لكن التيار كان قد جرفه إلى الأسفل وأحبط محاولته للخروج إلى البر. يقول سارداً: «وأردت أن أوقف الفلك وأطلع منه إلى جانب الجبل فلما رأيت ذلك أيقنت بالهلاك»[2].

إن تقلبات التيار وتحوله من عامل مساعد إلى عامل مضاد زرع في نفس السندباد شعور الهلع وجعله يحس بقرب نهايته، ولكن منطق السرد يحول دون موت السندباد غرقاً، لأن موته هو موت القصة.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ١٧ ج ٤.

(٢) المرجع نفسه.

هذه بعض العينات من الأمكنة السفلية التي جعلت السندباد البحري يواجه الموت الأكيد في ظلمات الكهوف والمغاور، وقد تحول من خلال هذه الرحلات إلى كائن تحت-أرض بعد أن كان سندباداً بريّاً في طفولته ثم سندباداً بحريّاً في شبابه وكهولته. ومن خلال هذه الرحلات يتوصل الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو إلى ملاحظة مفادها «أن السندباد بانتمائه إلى عالمين مختلفين، قد صار وسيطاً بينهما»(1). ويمكن أن نضيف على ملاحظة هذا الباحث أن السندباد قد صار نقطة التقاطع بين المحورين الأفقي (البر - البحر) والعمودي (العلوي (السماء) - السفلي (تحت الأرض)).

يجسد السندباد البحري من خلال رحلاته عبر الأبعاد المكانية النظرة الشمولية للكون بحثاً عن التناغم والانسجام بين الرحلة كتنقل عبر المكان والرؤية التوحيدية للعالم كما ينظر إليها المتصوفون، وهذه الملاحظة تتيح لنا القول بأن السندباد البحري متصوّف في سفراته، ومن خلال تأملاته في بدائع الخلق وغرائب الطبيعة يسبح بذكر الله وبحمده.

---

(1) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ١٠٢.

البنيـة السـرديـة

- مفهوم البنية السردية
- مكونات البنـيـة السردية

البنية السردية

كيف نحكم على نص نقرأه بأنه سردي أو غير سردي؟
كيف نعرّف السرد وخصائصه ومكوناته؟
وكيف نحدد السردية والسرديات؟

إن الأسئلة العميقة والجادة تتطلب منا معاينة لهذه الأنواع من الخطاب وكيفية تمظهرها إضافة إلى وظيفتها داخل النص السردي.

لقد انشغل النقد الحديث بدراسة السرد وأشكاله وأنواعه وأنماطه، لدرجة أن سحره وفتنته قد شغلته عن كل الخطابات الأخرى التي أصبح لا يرى فيها إلا السرد. وربما يعود هذا الافتتان والانشغال على مستوى الإبداع أن النقاد والمحللين قد رؤوا في القص الشعبي والمسرودات القديمة كنـــزاً ثريّاً ومعيناً لا ينضب. وعلى مستوى التنظير والتحليل نلاحظ أن هذا الاهتمام قد تزامن مع انتشار المنهج البنيوي والسيميائي عقب اكتشاف، أو على وجه الصحة إعادة قراءة أعمال بروب والشكلانيين الروس على ضوء المنجزات النقدية قراءة جديدة.

ويرجع الكثير من التقاء هذا الاهتمام بالسرد في شتى مجالاته إلى المنظّر الروسي فلاديمير بروب الذي قدم من خلال كتابه «مورفولوجيا الحكاية» نموذجاً علمياً لدراسة الحكاية الشعبية، فأضحى بالنسبة للكثير منهم إنجيلاً مقدساً وقاعدة لا تقبل الاستثناء. ومن هنا كان الانطلاق في بحث السرود في كل الثقافات وبكل اللغات بحثاً عن البنية السردية الكامنة فيها والمنطق السردي الذي يتحكم في علاقاته سواء كانت العلاقات بين الشخصيات أو العلاقات بين الأحداث والعلاقات بين المقطوعات السردية ذاتها.

إن كتاب بروب يمثل المحرك الأساسي لهذه الثورة في مجالات الدراسات السردية، إضافة إلى كونه قد حدد القواعد التي تتحكم في الخطاب الإنساني بصفة ليكشف في الأخير عن «إنسانية الإنسان» ووحدته مهما اختلفت ديانته ولغاته وحضاراته. ومن هنا اتخذ هذا النموذج صفته الإنسانية وصار معياراً عالمياً.

وهذه النـــزعة العالمية المعزولة عن كل سياق إيديولوجي أو عرقي والتي انتصرت في الأخير للإنساني والعلمي رشحت هذا المنهج، أو الطريقة لأن تكون طريقة إنسانية تبحث في لا وعي الشعوب، وتنظر إلى القصص الشعبي على أنه نموذج إنساني موحد، أي أنه، بغض النظر عن الاختلافات اللغوية: «فإن الأسطورة، تفهم كأسطورة في أي مكان تقرأ في العالم. إن مادتها لا تكمن في أسلوبها، كذلك في موسيقاها الأصلية، أو في تركيبها اللفظي إنها تكمن في القصة التي تروي الأسطورة، هي لغة تعمل في مستوى عال حيث ينجح المعنى في الإقلاع عن أرضية اللغة التي يدور حولها»(١).

وهذه الفكرة التي طرحها كلود ليفي شتراوس كأول عالم في الأنتربولوجيا، كانت قد أسقطت اهتمام البحاثة في العلوم الإنسانية والذين رؤوا في فكره فتحاً جديداً وخاصة في إطار التوجهات الفكرية الجديدة والبنيوية والسيميائية تحديداً الذين يرون «أن الأساطير كلها تنتمي إلى النظام الرمزي، ومثلهم مثل الرمزيين، فإن ما يهمهم هو النص بالدرجة الأولى»(٢). بعيداً عن سياقه الحضاري والتاريخي وشكله اللغوي.

---

(١) ليفي شتراوس: دراسة الهيكل البنيوي للأسطورة. ص ٨ التراث الشعبي ٥-٦.

(٢) Dan Sperber: Le structuralisme en anthropologie. p 50.

ومن هنا فإن الأسطورة، شأنها شأن اللغة والأحلام والفنون والثقافة والعلوم فإنها تعتبر وسيلة إنسانية من وسائل التواصل، وانطلاقاً من هذه الملاحظة التي يمكن عدّها «خطاباً ذا خصائص بحيث يمكن أن نطبّق عليه بعض قواعد التحويل وأن مجموع الأساطير هو منتوج لعبة التحولات»(١). وهذه الملاحظة تعني من جهة وحدة الخطاب الأسطوري مهما اختلفت اللغات وتباينت. ومن جهة ثانية هو أن الأسطورة تحافظ على هيكلها البنيوي الذي يتواتر باستمرار ويتكرر عبر الأزمنة والأمكنة.

وإذا كانت الأسطورة هي شكل من أشكال السرد، أي أنها تروي حكاية أو قصة وأنها تتميز بثبات بنيتها، أي تنظيم مادتها الحكائية، فكيف يمكن لنا أن نحدد سماتها البنيوية والتركيبية؟

إننا لا نواجه الحكاية هكذا كمجموعة من المواد المتناثرة أو المضامين المبعثرة ولكن هذه المادة تخضع لبناء معين تجعلنا نحكم على هذا الخطاب بأنه حكاية أو غير ذلك.

إن الدراسات التقليدية كانت تحتكم في أغلبها إلى الحدس أو إلى الذاكرة المتوارثة عبر أجيال الرواة والمستمعين أو الاتكاء على الذائقة والانطباع الذي يتركه النص في القارئ، وهو ما جعل الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو يقول: «يكاد القائم بالسرد والقارئ يجهلان قواعد السرد أو لا يعرفانها إلا بصفة ضمنية غامضة لا تتعدى مرحلة، الإحساس»(٢). ولكي نتجاوز حالة الغموض هذه إلى حالة

---

(١) Ibid.

(٢) عبد الفتاح كيليطو: قواعد اللعبة السردية. ص ٢٤١.

الوضوح فإنه يلزمنا فحص مكونات السرد وبناءات وصيغ تركيبه والعلاقات التي تحكم أجزاء الخطاب السردي.

ولكي نتحكم في هذا الموضوع فإنه يلزمنا التدرج في تعريف المفاهيم المتعلقة بالتركيبة أي البنية السردية وكيفية صياغتها وانتظامها ضمن نسق سردي محدد. ولكي نصوغ نظرة منهجية متكاملة فإننا سنتناول هذا الجزء من البحث من خلال المفاهيم التالية: البنية – السردية – السرد والسرديات (أي الدراسة العلمية للنصوص السردية).

مفهوم البنية السردية

«أ» البنيــة:

إن مصطلح بنية من أخطر المصطلحات التي سيطرت على الفكر النقدي العربي طيلة عقدين من الزمن أو ما يزيد عن ذلك، وبسطت نفوذها ليس على الأدب فقط ولكن على كلّ المعارف الإنسانية وقد تطرفت في تحليلاتها الأدبية إلى درجة تحويل النص الأدبي إلى مجموعة من الجداول والإحصاءات وهذا بغرض توخّي الصرامة في التحليل وإعطاء الطابع والهيئة العلمية للعمل النقدي، وهو ما جعلها تصطدم بالنــــزعات الإنسانية والجمالية التي رأت فيها اغتيالاً لإنسانية الإنسان.

هذا الوضع المتوتر والمتشنج جعل الفيلسوف الفرنسي روجيه غارودي R. Garaudy يدق ناقوس الخطر من خلال بيانه الفلسفي «البنيوية فلسفة موت الإنسان»[1] وذلك للحدِّ من غلو هذا الاتجاه وتطرفه. وقد ووجه بيانه بحملة شرسة من الانتقادات التي لا تخلو من التلميحات السياسية والحضارية. كان هذا على مستوى الطرح التأملي الفلسفي.

أما على المستوى النقدي والأدبي فإننا نجد أن المعركة قد اشتدت وحمي وطيسها بين رأس البنيوية الأدبية رولان بارت والمدافعين عن إنسانية الأدب ر. بيكار الذي هجّم بعنف على البنيوية من خلال كتابه Nouvelle critique ou nouvelle imposture[2] والذي قلل فيه من مجهودات البنيويين وسخر من أعمالهم

---

(١) روجي غارودي: البنيوية موت الإنسان. ت جورج طرابيشي – الطليعة. ١٩٧٧، بيروت.

(٢) R. Picard: Nouvelle critique ou nouvelle imposture. J. J-Pauvert 1966.

واحتقر منهجهم، فتصدى له رولان بارت ورد عليه من خلال كتابه «النقد والحقيقة»[1] Critique et vérité والذي رأى أن هذا المنهج يرمي إلى استقصاء الحقائق الأدبية بعيداً عن كلّ نزعة انطباعية أو تراثية.

ومن المعلوم أن هذا المنهج يستقي منابعه من نصوص الشكلانيين الروس وحلقة براغ اللغوية وكل النـــزاعات اللسانية الحديثة، بعيداً عن مظاهر التاريخية والسياقات المضمونية. وقد أخذ من تعريف «الأدبية» عند رومان ياكبسون وهو منشط مدرسة الشكلانيين الروس وحلقة براغ اللغوية مسلمة عمل Postulat de travail، ويعرف رومان ياكبسون «الأدبية» بقوله: «إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية Littérarité»[2] أي مجموع الخصائص الشكلية والجمالية التي تجعل من النص نصّاً أدبياً.

هذا الوضع المتسم بالتوتر والغموض وتبادل الرؤى والجدل العلمي والمنهجي أدى برائد البنيوية الفرنسية إلى الدفاع عن حياض «جنته الضائعة» بقوله: «يتكوّن النشاط البنيوي من عمليتين نموذجيتين: التقطيع والتنظيم (Découpage et agencement). والتقطيع هو الموضوع الأول، ويشبه نشاط القناع ويتمثل في إيجاد مقاطع متحركة ذات الطبيعة المختلفة والتي تؤدي إلى معنى، لأن المقطع لوحده لا يؤدي إلى معنى... أما التنظيم فهو خزان من المواضيع (الوحدات) التي تدخل في علاقات حميمية فيما بينها»[3] ومن هنا نستنتج أن النشاط البنيوي يمرّ بمرحلتين:

---

(١) R. Barthes: Critique et vérité. Le seuil 1966.

(٢) نظرية المنهج الشكلي. ص ١٠.

(٣) R. Barthes: Essais critiques. p 16.

الأولى هي التفكيك والتحليل وهذا بغرض التعرف على طبيعة عناصره ومكوناته، والثانية هي إعادة بناء هذه العناصر بكيفية تفرضها مقتضيات المنهج لإعطائها معنى محدداً.

ولكن ما هي البنية؟ وكيف نعرف «سيدة الجلالة» هذه كما يصفها زكريا إبراهيم؟ وما هي طبيعتها؟

إذا عدنا إلى «لسان العرب» لابن منظور، فإننا نصادف أن هذه الكلمة ذات الجذر اللغوي الثلاثي تحيلنا إلى البناء أي المعمار، وهي في هذا المستوى لا تختلف عن التعريفات الحديثة لمفهوم البنية Structure. ولكن بالنسبة للدارس الأدبي فإنه يتحتم عليه النظر إلى هذا المفهوم في سياقه الفلسفي والنقدي حتى يتمكن من فهمه واستيعابه، لأن البنية في المفهوم المتداول والشائع (ليست مجرد تعبير عن ذلك «الكل» الذي لا يمكن رده إلى مجموع أجزائه، بل هي أيضا تعبير عن ضرورة النظر إلى «الموضوع» على أنه «نظام» أو «نسق» حتى لا يكون في الإمكان إدراكه أو التوصل إلى معرفته)[1].

من خلال هذه الملاحظات التي أبداها زكريا إبراهيم فإننا نستنتج أن مفهوم «البنية» لا يعني أنه مفصول عن أي نشاط إدراكي يقول به المحلل، ولكنه هو في حدِّ ذاته بناء فكري. ولا يتوقّف المشكل عند مجرد تحديد ملامح البنية، بل «المقصود بهذه العملية التنسيقية وضع أو تحديد القواعد التي تخضع لها تلك الموضوعات في سيرها الوظيفي، وإبراز أو تمييز العلاقات التي تربط بين شتى عناصرها»[2] أي وصف المنطق الذي يحكم العلاقات بين الأجزاء باعتبار أن

---

(١) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية. ص ٨.

(٢) المرجع السابق ص ٢١.

البنية هي بناء أو معمار يتكون من عناصر مختلفة ترتبط فيما بينها بعلاقات وظيفية أو جمالية.

والآن نمر إلى الإجابة عن السؤال: ما هي طبيعة البنية؟

إن التعريف الشائع والمتداول عند كل الدارسين هو تعريف جان بياجيه J. Piaget والذي صار متدوالاً عند كل ما يتعرض إلى هذا المفهوم مهما كان منطلقه أو مجال نشاطه أو ميدان تخصصه «ولا بد لكل بنية (...) أن تتسم بالخصائص الثلاث الآتية: الكلية والتحولات والتنظيم الذاتي».

والمقصود بالسمة الأولى من هذه السمات ألا وهي الكليّة Totalité هو "أن «البنية» لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن «الكل»؛ بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو «نسق»[1]. ومفهوم الكلية يحيلنا إلى ترابط العناصر فيما بينها، أي أنها لا تتراكم اعتباطاً ولا تتكدس بطريقة عشوائية ولكنها تصاغ بطريقة مخصوصة تجعل من هذا البناء معماراً ذا دلالة محددة.

(وأما المقصود بالصفة الثانية ـــ ألا وهي التحولات Transformations ـــ فهو أن «المجاميع الكلية» تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل «النسق» أو «المنظومة»... هذه الحقيقة الهامة ألا وهي أن «البنية» لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق، بل هي تقبل دائماً من «التغيرات» ما يتفق مع الحاجات المحددة من قبل «علاقات» النسق وتعارضاته)[2].

---

(١) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية. ص ٣٨.

(٢) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية. ص ٣٤.

هذه الخاصة الثانية (خاصية التحول) تحيلنا إلى فكرة أن «البنية» ليست معماراً جامداً بل إنها في تغير مستمر داخل نسقها، وأن عناصرها المكونة لها تتبادل المواقع فيما بينها وهذا لإعطاء دلالات جديدة أو لتقوية المعنى أو حتى لإلغائه وأما المقصود بالسمة الثالثة -ألا وهي «التنظيم الذاتي» Autoréglage- فهو أن في وسع «البيانات» تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضرباً من «الانغلاق الذاتي»(١) وهذا يعني أن انسجام عناصر البنية فيما بينها يعطي الانطباع بوحدة العمل الأدبي ويبعده عن التفكك وكل فكرة ترى فيه مجموعة من التراكمات غير الوظيفية أي عدد من العناصر المفككة والمتناثرة.

هذا هو التفسير الشائع والقريب من منطق البنية ذاته، ولكن زكريا إبراهيم يرى في هذه الخاصية (الانتظام - أو التنظيم الذاتي) وظيفة أخرى تجعل منها شيئاً قابلاً للفهم والإدراك لأن (عملية التنظيم الذاتي لا بد أن تتحلى عل شكل «إيقاعات» و«تنظيمات» و«عمليات»، وهذه كلها عبارة عن «آليات بنيوية» تضمن للبنيات ضرباً من الاستمرار أو المحافظة على الذات)(٢).

إن تعريف البنية كما تحدثنا عنه سابقاً يدخل في إطار الطرح النظري الفلسفي ويكتسي طابعاً تأملياً، بمعنى أنه لا تتعدى الملاحظات النظرية التي يمكن أن نصادفها في تحليلنا لأي خطاب لغوي مهما كانت طبيعته أي أن هذه الخصائص الثلاثة نجدها في كل مجالات المعرفة.

---

(١) المرجع السابق. ص ٣٤.

(٢) زكريا إبراهيم: مشكلة البنية. ص ٣٥.

في الميدان اللساني نجد أن جورج مونان G. Mounin من خلال «قاموس اللسانيات» يعطينا تعريفا لمفهوم البنية من خلال اختصاصه الذي هو اللسانيات، حيث يقول: «إن البنية اللسانية هي تجريد لا يحتفظ إلا بشبكة علاقات الأحداث اللغوية Faits linguistiques، علاقات التعارض المميزة بين العناصر التي تتيح للغة أداء وظيفتها الأساسية والتي هي وظيفة التواصل... إن العلاقات يجب أن تكون بصفة معينة بحيث أن كل عنصر لا يمكن إلا أن يكون هو في أوسع علاقة بالعناصر الأخرى»(1) إن تعريف مونان يلتزم بتعريف بياجيه، ولكنه يطبقه على ميدان تخصصه الذي هو اللسانيات، ولكنه يضيف عنصراً جديداً، لأنه يتعامل مع اللغة فيعطي للبنية اللغوية وظيفة تواصلية - إبلاغية Fonction de communication.

«أما أ. ج. غريماس A. J. Greimas فإنه يحاول تطويع مفهوم البنية إلى المنطق الصوري الذي يستعمله في تحليله للنصوص السردية ذات الذيع الواسع. وقد ركز من خلال تحليلاته على الإبداعات الشعبية لا تحتوي على قدر كبير من الإيقاعية والتواتر والمحافظة على نفس العناصر، أي ما يسمى بالثوابت السردية»(2) والتي تسم عموماً السرد الكلاسيكي.

ويعرّف غريماس البنية السردية بقوله: «إن تعبير البيانات السردية، أو على وجه التدقيق، البنيات السيميو- سردية Sémionarratives، يجب أن يفهم بمعنى البنيات السيميائية العميقة (التي تشرف على توليد المعنى وتحتوي على الأشكال

---

(1) G.Mounin: Dictionnaire de la linguistique. p 307.

(2) A. Kadari: Les structures narratives dans Kalila et Dimna.

العامة لتنظيم الخطاب)... وتتميز عن البنيات الخطابية Discursives للبنيات السردية»[1].

من خلال هذا التعريف نستنتج أن غريماس أثناء تحليله للسرد القصصي يميز بين مستويين: المستوى السردي، أو البنية السردية «هو عالم المعنى، والمستوى الثاني، هو المستوى الخطابي Niveau narratif والذي يعني الشكل الخطابي للنص». بعد هذا التعريف ينتقل غريماس إلى توضيحه أكثر حيث يقول: (من جهة أخرى نعني بالبنيات السردية غالبا «التركيب» السردي للسطح. وهذا الغموض ناتج من كون بعض «الأنحاء» (جمع نحو) أو «المنطق» السردية تفهم المستوى الأعمق للسردية كشكل يمكن بطريقة أو بأخرى مقارنته مع البنية السردية)[2] وهكذا يحذر غريماس من الخلط بين المستوى السردي المنطقي العميق والمستوى الخطابي الذي يتمظهر على سطح النص السردي.

« ب » السرد:

أما ما يخص مصطلح «السرد» Narration فإنه لكثرة تداوله من قبل الناس غير المختصين جعله يفقد الكثير من دلالاته، رغم أن النقاد والمهتمين بشؤون الأدب قد أولوه عناية استثنائية وخاصة ضمن الدراسات النقدية الحديثة.

وإن كان العامة قد أساؤوا استعمال هذا المصطلح، وعدم توظيفه في المكان الذي يجب أن يوظف فيه، فإن علماء السرديات قد وسعوا دائرة استعماله إلى كل

---

(١) A. J. Greimas: J. Courtès: Sémiotique: Dictionnaire pp 364-365.

(٢) Ibid. p 365.

أنواع التواصل البشري، لأن حسب مفهومهم فإن السرد لا يتوقف عند الأدب القصصي كما لاحظ ذلك أرسطو من خلال كتابه «فن الشعر» وأعطاها مصطلح «Diégésis »[1] والذي يتناول الأدب الملحمي السردي أما الشعر فهو في نظره محاكاة[2]. للأفعال والأشخاص.

ولكن ما مفهوم السرد؟

يقدم عبد الملك مرتاض تعريفاً دقيقاً للسرد انطلاقاً من الجذر اللغوي لكلمة «سرد» ثم يردفه مباشرة بالتعريف الاصطلاحي قائلاً: «والسرد في أصل اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة. وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي»[3]. هذا هو الأصل اللغوي لكلمة سرد.

أما المفهوم الاصطلاحي فإنه يعرفه بقوله: «ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لا يلبث أن تطور مفهوم السرد في أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم وأشمل، بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي أو الروائي أو القصصي، فكأنه الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي»[4].

---

(١) Aristote: Poétique. p 32.

(٢) Aristote: Poétique. p 29.

(٣) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٨٣.

(٤) المرجع السابق. ص ص ٨٣-٨٤.

ومن خلال التعريف الغربي لمفهوم السرد، يعود عبد الملك مرتاض إلى التأكيد على أنه يعود إلى الأصول العربية القديمة التي تعني به (العودة إلى فكرة النسيج اللغوي) والذي تكرره كثيراً المعاجم اللغوية.

ولكي يربط عبد الملك مرتاض هذا المفهوم بالنص الذي يحلله، وهو نص ألف ليلة وليلة عموماً وحمّال بغداد خصوصاً، فإنه يؤكد أن هذا المفهوم (السرد) يجد معناه الواسع في حكايات ألف ليلة وليلة، قائلاً: «ولعل حكايات ألف ليلة وليلة أن تكون أغنى الآثار السردية العربية، قديمها وحديثها بأشكال السرد بحيث يمكن أن تستخرج منها عدة أصول لأن تكون قاعدة للسرد العربي الأصيل، ففيها الارتداد، والتداخل، والرؤية من الخلف، والرؤية المستوية أو المصاحبة، والمونولوج الداخلي، وفيها بالإضافة إلى كل ذلك ما نطلق عليه نحن النقدية السردية»[1]. من خلال هذه الملاحظة يقرّ عبد الملك مرتاض أن المتن الذي يعمل عليه يمكن اعتباره سرداً جامعاً، أي ما يمكن أن يطلق عليه بالفرنسية Archi-narration.

والسرد ليس مجرد عرض للأحداث بطريقة محددة، ولكنه يرتبط بالأقوال والأفعال، أي التي يقوم بها الفاعلون actants أو الشخوص personnages، وهو ما أشار إليه رولان بارت منذ بحثه الهام حول «التحليل البنيوي للحكاية» الذي قالت عنه سامية أحمد أسعد: «ويقترح رولان بارت التمييز في الأعمال السردية، بين مستويات وصف ثلاثة: مستوى الوظائف الذي يعطيه بروب لهذه الكلمة Fonctions ومستوى الأفعال بالمستوى الذي يعطيه غريماس لهذه الكلمة Narration ولا بد من الإشارة إلى أن هذه المستويات الثلاثة مترابطة: فالوظيفة لا

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٨٤.

معنى لها طالما لم تتخذ مكانها في الأفعال العامة لفاعل ما. وهذه الأفعال ذاتها تستمد معناها الأخير من روايتها»[1].

وهذه الملاحظة نفسها، يذهب إليها رشيد ثابت عندما يربط هو الآخر مفهوم السرد بالأحداث حيث يقول: «يرتبط السرد بالأحداث والأعمال التي يقوم بها الأشخاص داخل العمل القصصي»[2] لأن شكل الأحداث هو الذي يعطي البنية النهائية للعمل السردي سواء أكانت متتالية أم متقاطعة أو متداخلة، إلى غير ذلك من أشكال التمظهر الزمني.

ويجمع أغلب المشتغلين في هذا الحقل على أن السرد يهتم بالمظهر الشكلي للحكاية أكثر من اهتمامه بالمضمون، لأن المضمون يمكن أن يعرض بأشكال مختلفة، كما يمكن أن يتخذ من الأشكال التعبيرية أطراً متباينة، وهو ما يوضحه ويلك وارين قائلين: «إن البنية السردية هي التقدم الفني المنظم لكل الحوادث الرئيسية المتكررة (المختلفة تماماً في الأغلب). وتشمل الأمثلة الواضحة تغييراً في الزمان: فمنها ما يبدأ من الوسط كالأوديسة أو بارنابي رودج ومنها ما يتحرك بين الماضي والمستقبل، كما في رواية فولكنر «أبشالوم أبشالوم». أما البنية السردية في قصة (لما استلقيت محتضراً) فتقتضي سرد القصة بالتوالي على لسان أعضاء أسرة من الأسر وهم يحملون جثمان والدتهم إلى المقبرة. إن البنية السردية هي العقدة معروضة من خلال وجهة نظر أو «بؤرة سرد»[3].

---

(١) سامية أحمد أسعد: التحليل البنيوي للسرد. ص ٤ - الأقلام ع ٣ / ١٩٧٨.

(٢) م. رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي. ص ٧٥.

(٣) ر. ويلك . أ. وارين: نظرية الأدب. ص ٢٢٨.

وهكذا يتبدى لنا السرد بأنه مجموع طرائق عرض الأحداث مثلما نلاحظه في مغامرات السندباد البحري من خلال أفعاله وأقواله، أو الأشخاص مثل أوصاف السندباد في مختلف الحالات السردية، أو الأشخاص الذين يروي لهم مغامراته، أو الذين يشاركونه جزءاً من هذه المغامرات، أو عرض الحالات السردية والأشكال القصصية مثل السرد المتعاقب والمتداخل والمتناوب أو الرجوع إلى الخلف.

ويذهب بعض المحللين إلى أن الحكاية (أو الحكي) هي فعل عاديٌّ يمارسه الإنسان يوميّاً، ومعنى هذا «أنّ» الحكاية هي شكل جار، ويومي ومنتشر، والتساؤل عن ماهية الحكي يبدو عبثا وطبيعيا أن التساؤل حول السرد بصفة عامة يعني ممارسة التفكير في طريقة وضع الكلمات في تطابق مع التجربة اليومية، ويعني أيضاً ممارسة التفكير حول مختلف أنواع الخطاب التي يمكن أن تلجأ إلى السرد»[1].

ولا يعزل المحلل نفسه السرد عن الحدث أو الأحداث التي يجب تمثيلها بطريقة معينة كي نتمكن من وصف الخطاب بأنه سردي أو غيره من أنواع الخطاب الأخرى. و«لكي نتكلم عن «الحكاية» يجب تمثيل حدث واحد على الأقل»[2]. من خلال الملاحظات السابقة نكتشف أن السرد لا يمكن عزله عن الحدث، وأن هذا الأخير يمثل مكوناً ثابتاً من مكونات السرد.

والحدث معزولاً لا يشكل سرداً، ولكنه يمكن أن يكون موضوعاً لعلم آخر مثل الأخبار أو التاريخ أو الوقائع السياسية، ولكن عرضه بكيفية معينة هو الذي يجعل منه سرداً، لأن «السرد لا يمتثل إلى تتابع إدراك الوقائع ولكن للنظام الحقيقي

---

(١) J. M. Adam. Le récit. p 9.

(٢) Ibid. p 10.

للتوالي»[1] والتوالي من هذا المقام لا يعني تتابع الأحداث السردية ولكنه يعني انتظامها السردي وبنيتها التمثيلية.

من خلال تفحصنا لهذه الملاحظات النقدية نستنتج أن السرد ليس موضوعاً ما قَبْليًا، أي سابقاً للأحداث، أو شكلاً يمكن أن نعزله عن المضمون ولكننا يمكن أن نقول عنه إنه بنية مجردة، أو مجموعة من الأنساق والقوانين التي تتحكم في الخطاب، وهذا يعني أن «الحكاية كموضوع مبني بواسطة النظريات المختلفة ينتمي إلى مقاربة متعددة الاختصاصات Pluridisciplinaire»[2]. وإلى هنا يمكن لنا أن نتساءل عن خصائص السرد.

إن السرد باعتباره مجموعة من الخصائص الشكلية، فإنه يعتمد على مجموعة من الاحتمالات أو الإمكانات التي يمكن أن تسِمَهُ بهذه الصفة وتجعل منه نصاً سردياً. وهذه الاحتمالات جعلها الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو تتلخص في ثلاثة مناحي، أو كما يقول ثلاث قواعد:

«- القاعدة الأولى تخص ما يمكن أن نسميه تعلق السابق باللاحق، أي أن اختيار إمكانية ترتبط بالإمكانية التالية التي يضعها القائم بالسرد نصب عينيه والتي بمقتضاها يتم اختيار الإمكانية السابقة لها»[3] أي أن العلاقة بين الحدثين أو المقطعين السرديين هي علاقة منطقية أو سببية، يعني علاقة سبب بنتيجة، أو كما يقول

---

(1) J. Rousset: Forme et signification. p 35.

(2) J. M. Adam: Le récit. p 4.

(3) عبد الفتاح كيليطو: قواعد اللعبة السردية. ص ٢٤٥.

البلاغيون القدماء إيجاد نوع من التعليق أو التعالق بين العنصرين، وهو ما يعني ربط المقدمة بالنتيجة ويشترط في ذلك أن تكون النتيجة من جنس المقدمة.

«- هناك قاعدة ثانية وهي ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية. إن أنواع الحكاية كثيرة وأن بعض الأنواع تفرض تسلسلاً معيناً يكون على القائم بالسرد أن يحترمه، فالمرور من نقطة إلى نقطة في الحكاية يتم وفق جدول من الأحداث يجب تكراره»[1]. وهذا النوع من البناء يميز خاصة السرد الواقعي الذي يحاول جاهداً أن يحاكي نظام العالم ونظام الأحداث كما وقعت حقيقة وهو ما يعطي الانطباع بالتسلسل والتتابع، لأن أحداث الواقع لا تقع متزامنة بل إنها تتميز بطابع خطي تسلسلي. وقد تكرس هذه الطريقة لتصبح قاعدة عامة تلزم كل الأشخاص الذين يكتبون في هذا النوع القصصي، وبهذه الممارسة يترسم الجنس السردي وتكتسب سلطة وشرعية نافذة.

«- القاعدة الثالثة التي سنشير إليها تخص العرف والعادة، أي أن تسلسل الأفعال السردية رهين باعتقادات القارئ حول مجرى الأمور. فالقائم بالسرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات إلى حدٍّ أنه يمكن أن يقال بأن القائم بالسرد الفعلي هو القارئ»[2]. وهذا يعني تطابق توقعات القارئ مع سير الأحداث السردية كما يعرضها السارد.

وبعودتنا إلى نصنا «حكايات السندباد البحري» من ألف ليلة وليلة نلاحظ أن القاعدة الأولى والمتمثلة في تعلق السابق باللاحق تشمل المسار

---

(١) المرجع السابق. ص ٢٤٧.

(٢) عبد الفتاح كيليطو: قواعد اللعبة السردية. ص ٢٤٧.

السردي Le parcours narratif للسندباد منذ خروجه من بغداد والمغامرات التي يقوم بها عبر البحار والجزائر الغريبة والنائية إلى غاية عودته إلى بيته ثانية ببغداد.

أما القاعدة الثانية فإننا نلمحها من خلال محاولات السندباد المختلفة للخروج من الأزمات التي تصادفه أثناءمغامراته، وهي تتنوع بتنوع طبيعة المشاكل التي تعترضه، حيث يحاول في كلّ مرة أن يجد حلاً يتناسب مع المشكلة أو الحاجز الذي يعترضه.

والقاعدة الثالثة تتمثل في إيجاد نوع من الألفة بين السارد والقارئ ويضع قاسماً مشتركاً بينهما حتى يسهل عليه التواصل سرديّاً مع القارئ، أي أن لا تخالف طبيعة الأحداث تصوراته فتؤول القصة إلى الفشل وتصير الأحداث غريبة عن أفق القارئ أو السامع فلا يتقبلها ولا يهضمها. وهذه القاعدة لم يتمثلها السندباد في الكثير من الأحيان، ومن هنا كانت غرابة الأحداث.

ونعود الآن إلى التفصيل في طبيعة السرد ذاته، حيث أن هذه القضية لا يمكن أن تطرح دون أن تثير إشكالات. ونعيد طرح السؤال بإلحاح. ما هي الحكاية؟ ولمحاولة الابتعاد عن التعميمات والغموض، ما دامت الخطابات الإنسانية تشترك في مجموعة من الخصائص الشكلية والبنيوية، «وما دامت الأجناس الأدبية تشترك في خاصية شكلية مشتركة على الأقل، فإن هذا يعني مبدئيّاً، أن الحدود بين الأجناس ليست عازلة بطريقة قطعية واحتمال عدم وجود نصوص «نقية» (أو صافية «purs») لجنس أدبي معين»[1] فإن الخطاب السردي قد يختلط مع ما هو غير سردي.

---

(١) M. Bal: Narratologie. p 12.

في هذه الحال يلجأ الدارس إلى مرجعية الخطاب، هل هي مرجعية تاريخية وثائقية أم مرجعية حدثية وقائعية. حتماً إن حكايات السندباد البحري، مهما تداخل فيها الأسطوري بالتاريخي، والواقعي بالخيالي تبقى أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع بالرغم من اشتراك هذه العناصر في بنية لغوية واحدة. «وإذا كان الخطاب الخيالي fictionnel من وجهة نظر لسانية بحتة، هو في الوقت ذاته خطاب وصفي، لكنه، مع ذلك، ينفصل عن الخطاب المرجعي من حيث أن جمله لا تحيل إلى مراجع حقيقية»(١).

وإشكالية علاقة الواقعي بالمتخيل كانت قد أثارت الكثير من النقاشات النظرية والجدل الفلسفي، ومن أنصار الواقعية الذين يرون في العمل السردي صورة لنسق الواقع. والذين يرون السرد خطاب خيالي يهدف إلى إنتاج دلالة سردية تقدم المتخيل السردي على حساب المعاينة الواقعية، أو على الأقل «تصعيد هذا الواقع الواقعي إلى واقع متخيل تتحكم في تشييده مختلف القوانين والبنيات الداخلية، والأدوات التعبيرية المتعلقة بهذا الجنس الأدبي من سرد ووصف وفضاء وزمن واستخدام للذاكرة والحلم، إلخ...»(٢). وهي تقريباً، نفس المواصفات التي نعثر عليها أثناء تحليلنا لمغامرات السندباد البحري، حيث نجد أن الأحداث خيالية في مجملها، لكنها توحي بالواقعية وذلك من خلال إحالتها إلى مرجعيات واقعية ثبتت تاريخيتها.

---

(١) J. M. Schaffer: fiction, in Dictionnaire. p 373.

(٢) م. عز الدين التازي: الواقعي والمتخيل... ص ٢٢٨ / الرواية العربية.

هذه الملاحظات لا يمكنها أن تقودنا إلى نفي كلّ دلالة اجتماعية أو تاريخية عن السرد الخيالي، ولكن تحديد المرجعيات وضبطها يسمح لنا بالتمييز بين الخطابات وطبيعتها ودلالاتها. فنحن لا نعني بهذه الملاحظة أن السرد التخيلي ليست له دلالة، ولكننا أثرنا هذه القضية لرفع اللبس من جهة وضبط منهجية التفكير من جهة أخرى. فهذا الفيلسوف ف. فريجه G. Frege الألماني يقول: «إن الملفوظات الخيالية لها معنى ولكنها لا تملك مرجعاً»[1]، وإذا فحصنا هذا من خلال قراءتنا لمغامرات السندباد البحري فإننا يمكن أن نقول إنّ مغامراته البحرية تبدو أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع، ولكنها ليست عديمة المعنى فهي تحمل معنى الشجاعة التي تحلى بها السندباد والصبر على المكاره والمكابدة من أجل الحصول على المال... .

ولتجاوز هذه الإشكالات حول مفهوم السرد، وتمظهراته المختلفة، يقدم جيرار جينيت ثلاثة تعريفات للسرد: «الأول ويعني الملفوظ السردي، أو الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يتضمن العلاقة بين حدث أو متتالية من الأحداث»[2]. أي أنه يركز على العلاقة بين الأحداث أي ما يجعل منها نسقاً سردياً وليس أحداثاً متناثرة لا يربط بينها أي رباط.

أما المعنى الثاني فإنه «يدل على تتابع الأحداث، واقعية كانت أم خيالية والتي تشكل موضوع هذا الخطاب وكذا علاقاتها المختلفة من تسلسل وتقابل وتكرار إلى غير ذلك»[3]. وهنا ينتقل من الأحداث إلى طبيعة العلاقات الموجودة بينها.

---

(١) J. M. Schaffer: Fiction, in Dictionnaire. p 373.

(٢) G. Genette: figures III. p 71.

(٣) G. Genette: Figures III. p 71.

ثم المعنى الثالث، حسب جينيت دائما فهو «فعل الحكي ذاته»[1] أي طريقة حكي الأحداث وصياغتها في قالب فني معين وذلك بالتوسل بكل الأدوات التعبيرية والفنية التي تتيحها قواعد السرد والتي تجعل منها مقوماً بنيوياً وشكلياً للخطاب السردي. وعلى ضوء هذه التعريفات الثلاث يقدم جيرار جينيت نظريته ويصوغها في قالب شكلي معتمداً على الآليات المنهجية والنقدية التي توفرها الدراسة الحديثة.

ـ جـ ـ السردية:

وإذا تبين لنا الآن بعد فحص مكونات هذه العناصر النظرية التي تؤسس مفهوم السرد باعتباره موضوع بحث ومعاينة وليس مجرد مقولة مجردة، فإننا ننتقل الآن إلى بحث مفهوم غالباً ما نجده يقوم بوظيفة التعيين، أي الصفة للخطاب السردي، وهو السردية **Narrativité**.

إن مفهوم السردية **Narrativité** يعني بإجمال مجموع الخصائص البنيوية والشكلية للخطاب الذي يمكن أن نصفه بأنه خطاب سردي. والسردية بهذا المفهوم لا تعني الأدوات النقدية والإجرائية التي يتخذها الدارس لتحليل نص سردي تحدد مسبقاً وتشكل ما قبليًا، ولكنها تهتم خاصة بالبناء السردي للخطاب ذاته وكيفية تمظهره وتشكيله «فالسردية، لا تعني بالمتون السردية ذاتها، إنما بكيفية ظهور مكوناتها سرديًا **Narrativité** أي بالممارسة التي اتخذتها مكونات السرد ضمن البنية السردية»[2] أي بحث المكونات البنيوية والسردية للخطاب السردي.

---

(١) Idem.

(٢) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص ٧.

أما الباحثة آن هينو A. Hénault والتي يمكن اعتبارها أحد تلامذة غريماس النجباء والأوفياء لفكره، دون الجرأة على مناقشته ناهيك عن معارضته، فهي لا تستطيع الخروج عن الإطار النظري الذي حدده أستاذها فهي تعرّف السردية قائلة «نستطيع أن نقول إن هناك «سردية» إذا صادفنا نصّاً، يصف من جهة حالة خروج مصحوبة بحالة امتلاك أو افتقار لموضوع ذي قيمة، ومن جهة أخرى فعلاً (acte) أو متوالية من الأفعال المنتجة لحالة جديدة، معاكسة تماماً لحالة الخروج»(١) وهذا التعريف الذي قدمته «آ. هينو» لمفهوم السردية يبدو قاصراً ومختزلاً لأنها تكلمت عن البرنامج السردي أي التحويلات والتي صاغها أستاذها غريماس في شكل قانون S ∪ O أي أن تكون الذات (S) في حالة اتصال (U) مع الموضوع (O) أو S ∩ O الذات (S) في علاقة انفصال (∩) مع الموضوع (O) وهو ما يسميه المسار السردي P.N والذي تتم عبره عملية التحويل Transformation أي الانتقال من حال إلى أخرى معاكسة لها تماماً. ومن وجهة نظر اجتماعية نرى أن ج. ب. فاي Jean-Pierre Faye يعرّف السردية «بأنها الوظيفة الأساسية والبدائية للغة المحمولة على القاعدة المادية للمجتمعات التي لا تلامس التاريخ فحسب ولكنها تؤدي إليه»(٢) ومن هنا نلاحظ أن ج. ب. فاي يقلب الموازين، حيث كان المفهوم السائد هو أن التاريخ هو مصدر الحكي، صار الحكي هو الذي ينتج التاريخ.

هذه الوضعية إذا كانت سائدة في المجتمع الغربي، فإننا نجد أن الوضعية تختلف في المجتمع العربي الإسلامي حيث أن السرد يتولد من رحم الأخبار، وأن العربي

---

(١) A. Henault: Les enjeux de la sémiotique. p 145.

(٢) J. P. Faye: Théorie du récit. p 107.

يعمل كل ما في وسعه ليجعل من التاريخ سرداً وهذا عن طريق إدخال جزء من الخيال على الأحداث أو الاعتماد على الأسلوب الأدبي الراقي مثل المجاز والكناية والاستعارة وكل أساليب التخييل والترميز وهذا ما يتجلى بوضوح من خلال النادرة لأن «النادرة حلقة وصل بين الحكاية الواردة والمقامة؛ وهي التكييف القصصي للحدث التاريخي، بلجوئها إلى البداية والنهاية، ومراعاتها التوتر وانشغالها بالمتلقي»[1]. ويرجع الباحث العراقي محسن جاسم الموسوي ولع العرب بالأسمار وكلّ أشكال السرد ومختلف المرويات بما فيها التاريخ إلى أساس اجتماعي واقتصادي تمثّل في تطور المدينة العربية والترف والرخاء الذي عرفه العرب في العصر العباسي خاصة «وكلما ازدهرت حياة المدن، كثرت الأسمار وتعددت وتنوعت»[2]. وهذه الأسمار لا مندوحة لها من مواجهة التاريخ (بالمفهوم الشامل) وكل تقلباته.

وفي المجال الديني نجد أن أبا الفرج بن الجوزي قد ألف كتاباً بعنوان «كتاب القصاص والمذكّرين» محدداً طبيعة النص الديني بعيداً عن الصراعات الاجتماعية وتقلبات التاريخ ولكي يبعد هذا المجال عن التلاعبات المختلفة فقد بدأ بضبط المصطلحات وتحديد الحدود، أي «حدود السرد» كما أوضح جينيت في مقال مشهور له.

يقول ابن الجوزي: «إن لهذا الفن ثلاثة أسماء: قصص، وتذكير، ووعظ... فالقاص هو الذي يتبع القصة الماضية بالحكاية عنها والشرح لها وذلك القصص»[3].

---

(١) م. جاسم الموسوي: سرديات العصر ع. إ. الوسيط. ص ١٥٦.

(٢) المرجع السابق. ص ١٣.

(٣) ابن الجوزي: كتاب القصاص والمذكرين. ص ٩.

وهذا يعني أن مفهوم القص من الفكر الديني يعني، حسب تعريف ابن الجوزي ثلاثة أشياء:

- الأول أنه حديث الماضي، أي أنه يسرد أحداثا وقعت قبل مباشرة فعل الحكي، وقد يختلط هذا الحكي بالتاريخ.
- الثاني أنه حكاية، أي سرد، والحكاية في اللغة قد تعني السرد أي الرواية كما يعني أيضا المحاكاة والتمثيل.
- الثالث الشرح قد يفيد في هذا المقام إضافة القاص للحدث والتعليق عليه، وهو ما يجعل القصص عرضة لنـــزوات وأهواء القاص، ومجانبة الصواب.

لهذه المواصفات كره السلف الصالح القصص وذمها لأنها تلهي عن القصص القرآني وتفتح باباً لقصص الإسرائيليات ومجانبة الصواب والإلهاء عن قراءة القرآن وغيرها من الأسباب.

هذا فيما يتعلق بالجانب الإبداعي، أي قوانين إنتاج النصوص التي تتميز بخاصية محددة تجعل منها نصوصاً سردية، أي تحمل خصوصية محددة وتحتوي على صفة معينة.

أما من الجانب النظري والنقدي، فإننا نلاحظ أن السرد بكل أشكاله ومختلف تجلياته قد جلبت إليه الكثير من النقاد والمحللين، إلى درجة أن الاهتمام بدراسة الشعر قد تزحزح إلى المرتبة الثانية، وهذا يمكن تفسيره بكلّ بساطة لأن أشكال الحكي ووسائل الإعلام وانتشار الرواية بكلّ أجناسها قد غطى على كلّ ما عداه من الأنواع الخطابية الأخرى.

هذه الوضعية فرضت وجود علم خاص يهتم بدراسة الأشكال السردية المختلفة من: أسطورة وأقصوصة وخبر إعلامي ورواية وغيرها، وهذا العلم هو السرديات Narratologie ويتكون هذا المصطلح من Narrer أي السرد وlogie ويعني علم. ولكي يتمكن الباحث من أدوات هذا البحث وإجراءاته فإنه يلزمه تجديد فكره النقدي ورؤية جديدة للمناهج العلمية. وهذا ما جعل سعيد يقطين يقول: «لابد لنا من عدة جديدة، ومن تصور ومنهجية جديدة. وما يستجيب لهذا الأمر في تقديري يتأتى لنا بوضوح من خلال «السرديات» كاختصاص علمي يهتم بالسرد. لا يعني ذلك أنني لا أرى ضرورة أو أهمية للنظريات السردية الأخرى في اقتحام مجال السرد العربي. إنني على العكس أدعو إلى ممارسة الخيار المنهجي وحرية الأخذ بما يتناسب وأسئلة الباحث أو الدارس، وحين ألحّ على «السرديات» فإنني أرى أنها الإطار الذي يمكنني من الإجابة على الأسئلة التي أطرح»[1].

من خلال هذا الاختيار المنهجي، فإن سعيد يقطين يلح على تبني السرديات كإطار علمي ومنهجي لمقاربة السرد العربي، ويؤكد في نفس الوقت أنها اختصاص، أي اهتمام بمجال محدد من مجالات الدراسة، إضافة إلى كون موضوعها هو السرد. إن التمكن من هذا المنهج، سواء على صعيد الأدوات والمفاهيم، أو على صعيد الممارسة والتطبيق، مكن الباحث المغربي سعيد يقطين من صياغة خطوات منهجية إجرائية من خلال ممارسته للتحليل على نصوص السرد العربي القديم، وقد عرض تجربته من خلال الخطوات التالية.

---

(١) سعيد يقطين: السرد العربي... ص ١٣٠ مجلة علامات.

وقد عرض سعيد يقطين برنامجه النقدي من خلال تجربته في ممارسة منهج «السرديات» من خلال الجوانب التالية:

«- الوصف العلمي الجزئي الدقيق والذي يتيح... إمكانية الوصول إلى معرفة تشكلات وتمظهرات السرد العربي المختلفة والوقوف على الخصائص والمميزات المتعددة...»[1].

وهذه الخطوة الأولى، تعتبر علمية لأنها تقصد من خلال هذا النشاط النقدي إلى التعرف على مختلف التشكيلات السردية وأوصافها، وهو ما يسمح باكتشاف الثوابت والمتغيرات إضافة إلى أنواع السرد ومكوناته البنيوية والدلالية.

«- التصنيف: لا يقف الوصف العلمي على حدود الكشف عن السرد العربي وأهم تجلياته وخصائصه إنه يفتح أمامنا آفاق ممارسة التصنيف، حيث تفرض علينا مسألة الأجناس والأنواع نفسها بإلحاح. وذلك لإيماني بأن أهم التصورات المشكّلة لدينا الأجناس الأدبية العربية ما نزال فيها نستعرض نتائج النظريات الغربية»[2].

هذه المرحلة المتقدمة من الدراسة تهتم بدراسة الأنواع السردية العربية المختلفة وإعداد المصنفات الخاصة بدراسة السرد العربي، وهو ما يمكن من إعداد دراسة نوعية - تيبولوجية Typologie تعرض من خلالها المكونات البنيوية والخصائص النوعية لكل جنس سردي.

---

(١) سعيد يقطين: السرد العربي ... ص ٣٨ مجلة علامات.

(٢) المرجع السابق. نفس الصفحة.

وفي المرحلة التالية، من تجربة سعيد يقطين، يتم تناول جانب آخر من جوانب الظاهرة السردية وهو الجانب التاريخي. «- يتجاوز الوصف والتصنيف حدود معاينة الظاهرة السردية العربية في تجلياتها المتعددة في تنويعاتها إلى ملامساتها في أفق تطورها التاريخي، وعلاقتها بأنواع السرد الأخرى التي أنتجت خارج الفضاء العربي»(1).

هذا المستوى من الدراسة لا يتوقف عند مجرد وصف الظاهرة السردية من جوانبها المختلفة وتموضعاتها داخل البنية السردية وأنساق الحكي ولكنه يتجاوزها إلى دراسة النصوص السردية في سياقها التاريخي التطوري، أي كيف تطورت الظاهرة السردية في ثقافة معينة عبر مراحل تاريخية مختلفة وما هي أهم الأشكال والتقنيات التي اتخذتها وهذا المستوى لا يأخذ دلالاته وأبعاده الحقيقية إلا إذا درس في سياق السرد بصفة عامة أي النصوص السردية التي أنتجت في ثقافات مختلفة ومتباينة في العصور المتعاقبة، لأن السرديات باعتبارها علماً فإنه يتعين عليها أن تكتسب صفة العالمية أي تهتم بالظواهر الإنسانية في صفتها الشمولية والكونية، وهذا ما لاحظناه عند الكثير من المنظرين أمثال فيكتور شلوفسكي(2) وحلقة الشكلانيين الروس أو جيرار جينيت ومدرسة باريس البنيوية وغيرهم.

ولكي نصل إلى حصر هذه المستويات، فإن السرديات باعتبارها علم تحليل النصوص السردية فإنها تتوصل إلى ذلك ببعض المعارف المساعدة التي تساعد على فك دلالاتها وحصر أبعادها. وهو ما شدد عليه سعيد يقطين عندما قال: «لا يمكننا

---

(1) المرجع السابق. نفس ١٣٠.

(2) V. Chklovski: Sur la théorie de la prose. Lausanne 1973.

أن نتوقف عند حدود الجوانب الوضعية والتصنيفية أو التاريخية والمقارنة، إذ لابد من الاتصال بالأبعاد الدلالية والتأويلية المختلفة. ويسمح لنا هذا على الصعيد النظري بالانفتاح على علوم إنسانية أخرى في معالجة السرد العربي وخاصة الأنثروبولوجيا التي تساعد على الكشف عن العديد من الزوايا المضمرة في البنيات الذهنية العربية»[1].

إن دعوة سعيد يقطين الباحث في السرديات إلى الاعتماد على علم الإنسانية أو الأنثروبولوجيا خاصة إضافة إلى المعارف الأخرى المجاورة والتي تشكل ملمحاً بارزاً من ملامح الثقافة النقدية والفكرية المعاصرة يعكس المنحى الذي توجه إليه في مرحلة لاحقة الباحث المغربي سعيد يقطين نحو النصوص الشعبية والشبه أدبية لأنها حسب رأيه تعبر عن البنية الذهنية للإنسان العربي وتصرفاته إزاء الواقع والوجود. في حين أن الأدب الرسمي، حسب الرأي السائد، يشتغل على التقنية ويهتم بالأسلوب الأدبي واللغة الشعرية. وهذا الموقف هو الذي تبناه ليفي ستراوس C. Levi-Strauss ثم من بعده ألجيرداس جوليان غريماس وأتباعه.

وإذا كانت هذه هي طبيعة السرديات La narratologie والتي تعنى بدراسة النصوص السردية المختلفة، فإلى أي مدى يمكن تطبيق هذه الآليات والأدوات التحليلية على النص السردي العربي عامة ونص ألف ليلة وليلة خاصة؟

إن الإجابة عن هذا السؤال تتوقف على معرفة طبيعة النص السردي وخصوصياته، إضافة إلى الحديث عن نص ألف ليلة وليلة من ناحية الخصوصية ومن ناحية الأصول. لقد لاحظ رجيس بلاشير أن «الأدب السردي يجمع في الوقت

---

(١) سعيد يقطين: السرد العربي... ص ١٣٠ مجلة علامات.

ذاته أساطير وحكايات عجيبة وخرافات إضافة إلى حكايات شبه تاريخية وتاريخية تنقل مشافهة»[1]. هذه الملاحظة تفيد أن السرد باعتباره أحد الأجناس الأدبية النثرية العربية لم يستقل كممارسة كتابية عن بقية الأجناس الأخرى، بل إن التصنيف والتحديد مهمة من مهام السرديين.

واعتماد السرديين على العلوم الحديثة من اللسانيات والسيميائيات والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع مكّنهم من النظر إلى الظاهرة السردية العربية نظرة جديدة مكّنتهم من استجلاء السردية La narrativité انطلاقاً من النصوص التي كان القارئ والدارس إلى عهد قريب يعتبرها بمنأى عن هذا النوع، ومنها على وجه التحديد الشعر الذي يعتبر «ديوان العرب» وهو ما جعل سعيد يقطين يقرر: «أن السرد ديوان آخر للعرب (ولنتذكر المجالس والأسمار)، بل وهنا يمكن أن أجلي مبالغتي، وأقول إنه أهم وأضخم ديوان، ولاسيما عندما نتبين أن جزءاً أساسياً من الشعر العربي ينهض على دعائم سردية»[2].

ووفقاً لهذا المنظور الجديد لمقاربة السردية العربية ذات الخصوصية الفردية قام سعيد الغانمي بالبحث عن تجليات السرد من خلال النصوص التي فرضتها التقاليد الأدبية كنصوص شعرية «فيوالف بين مصادر كثيرة بعضها شعري، وبعضها تاريخي»[3]. وقد طبق هذا النهج على امرئ القيس ووضّاح اليمن وأبي حيان الموسوس.

---

(1) R. Blachère: Regards sur la littérature narrative. p 75. sémitica.

(٢) سعيد يقطين: السرد العربي... ص ١٣٢ مجلة علامات.

(٣) السعيد الغانمي: الكنـــز والتأويل. ص ٨.

وأسباب هذا التحول في المقاربات يعود إلى إلغاء الحدود والحواجز الوهمية بين القديم والجديد وهذا بهدف الوصول إلى استجلاء البنية الذهنية، «لذلك نشك إن كنا نحتاج إلى الحديث عن فاصل عظيم بين القديم والجديد، من المؤكد وجود فوارق في التشديد على ما ينبغي أن نقرأ، مثلما توجد في أساليب السرد ذاتها إعادات في ترتيب الأهمية والتشديد، ولعل هذا يجب أن يعزى -كما يزعم النقاد الميتافيزيقيون- إلى تحول كبير في بنى تفكيرنا، ومع أن هذا قد يكون سبباً كافياً لتغيير اهتماماتنا فلا يظهر أن موضوع تلك الاهتمامات - الذي هو السرد- يحاكي التحوّل»(١).

وهذا الفهم لمصطلح السردية يتطابق مع ما جاء عند غريماس الذي يرى أن السردية لا يمكن أن تجلو كل أبعادها إلا عن طريق التحول، حيث يقول: «إن السردية تتمثّل في تحول أو مجموعة من التحولات التي تكون نتائجها وصلات Jonctions أي مجموعة من صيغ الوصل أو مجموعة من الانفصالات (الفصل) بين الذوات والموضوعات»(٢).

ومن هنا يبدو لنا أن السردية لا تتوقف عند مجرد الفعل أو الحدث ولا عند الشخصيات وأوصافها ولكنها تبدو من خلال سلسلة التحولات والانفصالات والتفكيكات وطرائق ربط المؤتلف بالمختلف وتقريب البعيد من القريب، وهذه الفكرة يوضحها الكاتب نفسه بقوله: «إن السردية باعتبارها إقحام للمنقطع Discontinu في الاستمرارية السردية لحياة، أو لقصة أو لشخص أو لثقافة فإنها

---

(١) فرانك كرمود: الرواية والسرد. ص١٥٢. الآداب الأجنبية.

(٢) A.J. Greimas : Du sens II. p20.

تقوم بتفكيكها إلى حالات خفية تندسّ بينها التحوّلات وهذا ما يسمح بوضعها، في مرحلة أولى، في شكل ملفوظات فعل Enoncés de faire تزعزع ملفوظات الحالة «Enoncés d'état»[(١)].

انطلاقا من هذين القولين لأحد المنظرين الأشد شراسة ودفاعاً عن مفهوم السردية نجد أن مجموعة الباحثين يجمعهم ÇADIR مركز تحليل الخطاب الديني Groupe d'entrevernes يتبنّون نفس المنطلق الذي انطلق منه غريماس وأتباعه في التحليل السيميائي للسردية إذ يعرفونها بقولهم: «نطلق اسم السردية على ظاهرة تتابع وتوالي الحالات والتحولات المثبتة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى»[(٢)] ومن خلال هذه المقولة وتعريف السردية نستشف أن المعنى السردي لا يتحقق إلا إذا حدث توال وتتابع بين الحالات (أي الكينونة être أو الملكية avoir) والتحولات أي الانتقال من حال إلى أخرى أو من فعل إلى آخر، وما ينجم عن هذه العمليات من إنتاج للمعنى أو تحديد وتخصيص له.

ومن هنا يظهر لنا أن التحليل السردي، الذي هو موضوع بحثنا لا يتم إلا إذا قمنا برصد هذه التحولات وعملنا على مفاصل النص وبحثنا في شقوقه وانكساراته وانقطاعاته وفراغاته، أي إذا قمنا بوصف بنية النص السردي وصفاً علمياً دقيقاً. وهذا العمل لا يأخذ معناه العلمي والمنهجي إلا إذا قمنا بتصنيفه وهو ما يعني أن: «القيام بالتحليل السردي للنص، فإنه يحتم علينا في البداية القيام بتصنيف ملفوظات

---

(١) Ibid. p34.

(٢) G. d'Entrevernes : Analyse sémiotique des textes. p14.

الحالة وملفوظات الفعل»[1] أي التمييز بين الوصف والأحداث، أي تقاطعات الذات والموضوع وتعالقهما.

من خلال عرضنا لأهم التمفصلات النظرية للسرد وأهم مستوياتها المعرفية والدلالية، فإنني أرى أنه من اللازم البحث في عناصر الفعل السردي ذاته وماهي تركيباته وكيف يصاغ الخطاب حتى يحصل على صفة السرد ويحظى بالقراءة السردية.

G. d'Entrevernes : Analyse sémiotique des textes. p 14. (١)

مكونات البنية السردية

إن بنية الخطاب السردي تتشكل حسب عناصر شكلية ومضمونية ودلالية تعطيها بعدها السردي وهذه العناصر تتكاثف فيما بينها لتوليد صفة السرد ولكي نستطيع فهم أي نص بمواصفات سردية فإن هذا يلزمنا بالقيام بأبحاث في مختلف العلاقات التي نصادفها على كل مستويات الخطاب السردي.

وتتدخل مكونات «السردية» في تعريف عناصرها ودلالاتها والتي يرى عبد الله إبراهيم أنها تكون مجالها الطبيعي ومادة دراستها وهي المواد التي ترتكز عليها كل دراسة لأي نص سردي كان، خاصة إذا أراد أن ينهض على أسس سردية ظاهرة. وهذه المركّبات هي التي تدخل في تعريف عِلم السرد أو السرديات، يقول: «إن السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجاً قوامه تفاعل تلك المكونات أمكن التأكيد أن السردية هي: العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً وبناء ودلالة»[1] وهذا يعني حسب رأي عبد الله إبراهيم أن هذه المكونات الثلاثة، والتي هي مأخوذة من ترسيمة التواصل التي أقرها جاكسون انطلاقا من النموذج التواصلي اللساني المتكون من ثلاثة عناصر هي المرسل، الرسالة والمرسل إليه، لا يمكن أن تشتغل إلا عن طريق تفاعلها وتكاملها لإنتاج الدلالة السردية.

---

(١) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص٩.

هذا النموذج - أو المكونات الثلاثة- للخطاب السردي يعتبرها المحللون السرديون وسيلة من وسائل الإبلاغ السردي La communication narrative كما أشار إلى ذلك بول ريكور مستنداً إلى قول رولان بارت في بحثه التأسيسي المتميز: «التحليل البنيوي للحكايات» والذي يقول فيه: «إن الحكاية باعتبارها موضوعاً، ورهاناً تواصليًا فهي تحتوي على مانح Donateur للحكاية ومتقبل لها أيضاً»[1].

وتذهب سامية أحمد أسعد، انطلاقا من تحليلها لفكرة رولان بارت الآنفة الذكر، إلى القول: «كما توجد داخل السرد وظيفة تبادل كبرى بين من يعطي وبين من يستفيد من هذا العطاء، يوجد من يعطي السرد ومن يتلقاه، تماماً مثلما في التواصل اللغوي، حيث يفترض وجود «أنا» وجود «أنت» والعكس صحيح. ولا يمكن أن يوجد سرد بدون راوٍ وبدون قارئ أو مستمع»[2].

وانطلاقاً من هذه الملاحظات النظرية والتقسيمات الوظيفية سنعمد إلى دراسة مكونات النية السردية مكوناً بعد الآخر اعتماداً على حكاية السندباد البحري أي السارد والمسرود له والمسرود، ونؤجل الحديث عن السارد الأكبر الذي هو «شهرزاد» باعتبارها المرسل الأول للخطاب السردي إلى حين حديثنا عن القصة الإطارية التي تضطلع بها الساردة من الدرجة الأولى أو على الأصح من الدرجة الثانية لأنها تنطق بلسان راوٍ متخفٍّ في الخطاب السردي وتنقل عنه الأحداث والسرد، وفي بعض الأحيان تعيد صياغة الخبر الذي سمعته أو الذي قرأت عنه.

---

(١) R. Barthes : Introduction à l'analyse structurale du récit. p38.

(٢) سامية أحمد أسعد: التحليل البنيوي للسرد. ص ٦. الأقلام ع ١٩٧٨/٣م.

١- السارد

إن السارد هو الشخص أو الفكرة أو الشيء الذي يقوم بتقديم الخطاب السردي وإرساله باتجاه المسرود له، أي متقبل السرد. ويقوم السارد بمجموعة من الوظائف الأخرى إلى جانب وظيفته الأساسية المتمثلة في الحكي.

ومن المنظرين من يطلق اسم «الراوي» على السارد. وهذا المصطلح -أي الراوي- قد يختلط مع النشاط الأدبي القديم في الثقافة العربية ومنه رواية اللغة ورواية الشعر ورواية الحديث النبوي الشريف أي كل ما يحفظ ثم يعاد قراءته للآخرين سواء كان ذلك مشافهة أو كتابة، أي إعادة إنتاج وعملية تثبيت للمعلومات التي تلقاها الفرد. ولكن مصطلح السارد Narrateur فإنه يبدو أكثر دقة والتصاقاً بنصوص خطابية معينة لها مواصفات محددة، أي يحتوي على سردية خاصة بها.

ونلاحظ أن عبد الله إبراهيم يتوقف عند الوظيفة الأولى للراوي والمتمثلة في التواصل السردي عندما يقول بأنه:«الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون الراوي اسما متعيناً، فقد يكتفي بأن يتمتّع بصوت أو يتعين بضمير ما، ويصوغ بوساطته المروي، وتتجه عناية السردية إلى هذا المكوِّن، بوصفه منتجاً للمروي، بما فيه من أحداث ووقائع»(١).

وإذا عدنا إلى نصنا – المدونة التي نشتغل عليها، أي قصة «السندباد البحري» فإننا نلاحظ أن الراوي / السارد لا تتوقف وظيفته عند مجرد الحكي- فهو

---

(١) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص ١٥.

لا يقدم حكاياته هكذا معزولة عن كل سياق نفسي ولغوي وحضاري، ولكنه يعطيها طابعاً خاصّاً وشكلاً مميزاً يجعل منها حكايات عجيبة وأساطير غريبة.

من هو السارد في هذه القصص، (المتن) الذي نشتغل عليه؟

إنه السندباد البحري، وكما يوحي به اسمه، فإن اسمه يتكون من عنصرين «السند» وهو منطقة بالهند، و«باد» تعني المدينة أو المنطقة على وزن مصدر آباد وإسلام آباد وغيرها، مثلما تعني اللاصقة «آن» مثل السودان أي بلد السود، وباكستان وأفغنستان وكل دول آسيا الوسطى الإسلامية.

ولعل هذه التسمية هي التي جعلت هذه القصص تكون موضع شك عند الكثيرين من المستشرقين الذي يشككون في الأصل العربي لهذه الحكايات ونسبتها إلى الهند. أما وصفه بالبحري -السندباد البحري- فإنه حسب تقديري يعود إلى المغامرات البحرية التي قام بها أولاً ثم لتمييزه عن السندباد البري أو الحمّال. أما مغامراته على اليابسة فإنها لم تتعد الحكي والسرد، حيث بقي في منـــزله يحكي الحكايات والمغامرات التي قام بها أثناء رحلاته البحرية، لقد: «حج السندباد سبع مرات ثم جلس في منـــزله يحكي مغامراته»[1].

ولكي نتعرف كثيراً على هذا السارد نعود إلى نص ألف ليلة وليلة ولنتعرف أيضا على مؤهلاته، فهو أولاً وقبل كلّ شيء شخص عَلَم، أي له اسم خاص به هو السندباد البحري، وهذه العلامة تجعله يعيش في فضاء القصة أكثر من الأشخاص الذين لم يذكرهم النص بالاسم مثل «الملكة» زوجة شهريار التي لم يذكر اسمها وهذا إمعانا في إذلالها ومحاولة لمحو تاريخها الملوّث بالعار، «والغريب حقّاً أن هذه

(١) ع. كيليطو: الأدب والغرابة. ص ٩٨.

الزوجة، وإمعانا في ظلمها، ظل اسمها نكرة وغير معروف، كما ظل اسم زوجة الأخ الأصغر لـــ (شهريار)، (شاه زمان) مجهولاً ونكرة أيضاً»[1].

هذا إضافة إلى بعض الأشخاص الذين لم تذكرهم القصة إلا بوظيفتهم مثل ملك الهند، والتجار ورياس البحر وقادة السفن.

وإذا كان السندباد البحري قد حاز على اسم علم وأصبح علامة مميزة له وسمة بارزة من سماته جعلت منه قوة مغناطيسية تلتصق بخيال القراء وأجيالهم المتعاقبة على الرغم من تباعد الأزمنة والثقافات فهو كائن إنسي، أي له صفات إنسان طبيعي، يصف نص ألف ليلة وليلة السندباد البحري قائلاً: «وفي صدر ذلك المجلس رجل عظيم محترم قد لكزه الشيب في عوارضه، وهو مليح الصورة، حسن المنظر وعليه هيبة ووقار وعز وافتخار...»[2].

إن السارد يحتل مكانة متميزة بين الحاضرين، فهو يتصدر المجلس، بحيث يرى كل الذين يحيطون به، وهذه المكانة لا ينالها إلا أصحاب النفوذ والسلطة، ثم أن أوصافه الجسدية تعطيه هذه المكانة، فهو «رجل عظيم محترم». فالعظمة هنا تتمثل في جسمه القوي، وهذه القوة ليست وحشية أو منفرة ولا مقززة ولكنها زادته «احتراما».

ومن خلال وصف السندباد الحمّال الذي سيصير مسروداً عليه لاحقاً فإنه يعلمنا بأنه تجاوز سن الشباب أي وصل إلى مرحلة النضج، ولكنه ليس طاعناً في السن فقد «لكزه الشيب في عوارضه». فلو كان شاباً ما صدّقه السندباد الحمّال

(١) حسن حميد: ألف ليلة وليلة : شهوة الجسد. ص ٥٨.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

لأن طبيعة المغامرات تتطلب تجربة ومدة كانت قد استغرقتها رحلاته السبع والمقدرة بسبع وعشرين سنة كما صرح السندباد البحري ذاته بذلك في نهاية سرده لمغامراته ورحلاته حيث قال: «وقد حسب أهلي مدة غيابي عنهم في السفرة السابعة فوجدوها سبعاً وعشرين سنة»(1).

والسندباد ليس طاعناً في السن حتى يمكن للقارئ أن يشك في قدراته العقلية أو قد يصفه بالتخريف، فعمره يدل على امتلاكه لكلٍّ قواه العقلية ونشاط ذاكرته، وهو إلى جانب سنه وقوة بنيته الجسدية فهو «مليح الصورة» أي جميلاً - لا جمال المرأة أو الغلام - ولكنه جمال الهيبة والوقار والعز والافتخار.

ولكن ماهي الوظائف التي يقوم بها السارد؟ لقد حدد جيرار جينت مجموعة من الوظائف الموكولة للسارد والتي سنأتي على ذكرها في حينها، وقبل ذلك يجدر بنا أن نلاحظ أن حكاية السندباد البحري تشبه في بنيتها السردية رواية «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست M. Proust والتي تشكل موضوع الأساس النظري الذي بنى عليه «جينت» كل نظريته المتعلقة بالنظر السردي أو ما أسماه هذا الناقد ذاته بتكنولوجيا الحكي.

إذا تمعنّا في قصة «السندباد البحري» من خلال نظرية الأجناس الأدبية فإنه يمكننا القطع دون تردد بأنها سرد سيرة ذاتية Narration autobiographique، فالسارد الذي هو السندباد يحكي هو نفسه مغامراته التي قام بها أثناء رحلاته السبع، ولهذا فهو في نفس الوقت سارد Narrateur أي يقوم بوظيفة الحكي، وعامل Actant أيضاً.

---

(1) ألف ليلة وليلة، ص23 ج4.

ولهذا فإننا سنتناول في مرحلة أولى دراسة السندباد / أنا / الراوي (السارد) وفي مرحلة ثانية «أنا» البطل.

ومن هنا نلاحظ أن «أنا» الراوي لا تتموقع في نفس المستوى مع «أنا» البطل، وهذا ما يجعل منهما «أنا» مختلفتين، لأن «أنا» البطل يقوم بالأحداث، بينما «أنا» السارد يقوم بفعل الحكي وإنتاج السرد، وعلى المستوى الزمني نجد أن «أنا» البطل سابق على «أنا» السارد، لأن الأحداث تقع أولاً ثم يأتي سارد على إعادة تمثيلها وتخيّلها، وهي الطريقة التي يسميها جينت السرد اللاحق Narrateur ultérieur[1] أي الذي يلحق حدوث الأفعال.

وانطلاقا من هذه الملاحظات النظرية يمكن أن نتميز بين أنا «السارد» الذي تصدّر المجلس ليروي حكاياته ويستعيد أمام مستمعيه مغامراته وهو «في عشرة ومودة مع بسط وفرج وانشراح»[2]. بعد أن أعلن توبته ورجع عن الأسفار والرحلات، أي بعد حصوله على المال الوفير وعبوره للجزائر الغريبة والأماكن العجيبة، (و«أنا» ولد صغير وخلف لي مالاً وعقاراً وضياعاً... وقد ذهب جميع ما كان معي...»[3].

على المستوى الاجتماعي هناك بون شاسع بين السندباد الأول الذي بدد ثروة تركها له والده والتي لم يحسن التصرف فيها فآلت حاله إلى الإفلاس ولكنه لم يرض بهذا الوضع الذي بدا له غريباً وشاذّاً، أو بلغة علم الاجتماع استعاد السندباد

---

(١) G. Genette: figures III. p229.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٢٣.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩.

وعيه بانتمائه الطبقي فقرّر الثأر من فقره واستعادة مكانته الاجتماعية فلم يكن هناك غير مواجهة الصعاب والمغامرة صوب البحر.

أما السندباد الثاني (السارد) فإننا يمكن أن نعتبره تتويجاً للمسار السردي الذي قام به أنا البطل، وهو بمواصفاته التي ذكرها النص يمثل مفارقة للأنا البطل أو انتصاراً عليه. فالأول ينطلق نحو المستقبل وربما يتعثر في بعض الأحيان عند الماضي، أما الثاني فإنه متوجه كلية وبالتمام إلى الماضي.

وبالتالي يمكن أن نقول إن البطل -أنا هو بطل المغامرة حيث: نرى السندباد الذي يتضور جوعاً يدخل مغارات عديدة ملأى بأكياس الذهب والمرجان والأحجار الكريمة، بل أنه يمرّ بأودية كلّها من الماس والذهب وأشجار الصندل»[1]. بينما يقوم أنا السارد بمغامرة من نوع آخر هي مغامرة السرد لأن «السرد قوة عجيبة لا تقاوم»[2]، ويحاول في كل مرة أن يراوح بين المغامرين مغامرة السرد ومغامرة البحر.

إذا رجعنا إلى كتاب جيرار جينت فإننا نرى أنه قد أسند إلى السارد مجموعة من الوظائف والأدوار التي يقوم به شخص ما حتى يستحق هذه الصفة.

والوظيفة الأولى التي تبدو لنا طبيعية هي الوظيفة السردية Fonction narrative أي التي تجعل منه قائماً بالسرد.

---

(١) حسن حميد: ألف ليلة وليلة. ص ١٧٣.

(٢) ع. كيليطو : الأدب والغرابة. ص ١٠٣.

أ) الوظيفة السردية :

وهي «وظيفة أساسية لا يمكن لأي سارد أن يتجاوزها أو إلغاءها لأنها هي التي تحدده وتعطيه هذا الوضع Statut وأول هذه المظاهر هو طبعاً الحكاية والوظيفة التي ترتبط بها أي تحديداً الوظيفة السردية، التي لا يمكن لأي سارد أن يفقدها وإلا فقد صفته»(١).

ولكي لا يفقد السندباد هويته كسارد فإنه لا يتوقف عن الإعلان عنها صراحة والتأكيد عليها، وهو بذلك يقوم في الوقت ذاته بالتمييز بين «أناه» البطل و«أناه» السارد ويميز تمييزاً واضحاً بين فعل المغامرة وفعل الحكي ولذلك يعلن منذ البداية عن هذا الوضع الاعتباري الجديد ويحدد الأدوار السردية مسبقاً وقواعد اللعبة الحكائية بينه وبين السندباد الحمّال، فهو يقوم بموضعة الهيئات السردية Instances narratives ويقوم بضبط العلاقات بينها وإسناد الأدوار الحكائية لها ومن خلال كلّ هذا يؤكد ويشدد على الخاص به وهو «السارد» فيقول مخاطباً الحمّال: «ياحمّال أعلم أن لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي وما جرى لي»(٢).

منذ البداية يؤكد السندباد البحري على امتلاكه لقصة، أي حكاية لمجموعة من الأحداث، وهذه القصة ليست عادية أي أنها يمكن أن تحدث مع أي أحد من الرحال ولكنها مثيرة للدهشة «عجيبة».

ومن هنا تتحوّل «القصة» من مجرد كلام إلى موضوع قيمة Objet de valeur أي قيمة تواصلية تسهل انتقال الموضوع من المرسل الذي هو السندباد إلى

---

(١) G. Genette : Figures III. p261.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

المرسل إليه الذي هو الحمّال، أو كما عبر عن ذلك عبد الفتاح كيليطو بمفهوم «المقايضة»[1]. وبمفهوم آخر فإن السندباد يقوم «بأسْلَعَة» القصة (أي تحويلها إلى بضاعة) حتى تسهل المقايضة بها وهو ما جرى له مع المسرود له (أي الحمّال).

وهذا الربط بين السارد والمسرود له يتخذ شكل عقد سردي أو ميثاق حكائي يظل صالحاً ويلتزم كلّ طرف بشروطه إلى غاية الانتهاء من الحكاية. «وبهذا المعنى تتحوّل عملية السرد إلى عملية تعاقد (ضمني أو علني) بين راو ومستمع[2] وهذا العقد جاء في شكل بيان سردي Enoncé Narratif أي بصفته عنصراً قاعدياً[3] يؤسس لما سيأتي من الأحداث ويعلن عنها بطريقة مختزلة. وهو ما يعني أن السندباد قد قام بفعل التشويق لدى مستمعه منذ البداية ولكن التفاصيل يؤجلها إلى ما بعد «وسوف أخبرك بجميع ما صار لي وما جرى لي».

ولكي يبالغ السندباد في إدهاش الحمّال وإثارة فضوله أكثر وخاصة ما يتعلق بحالة السندباد الراهنة والتي تشبه حياة الأمراء والملوك فإنها جاءت بعد تعب وعناء «فإني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهوال كثيرة»[4].

هذه الملاحظة تكتسي طابعاً أخلاقيّاً وربما تقوم بتلخيص المسار السردي Parcours Narratif بأكمله الذي قام به السندباد.

---

(١) ع. كيليطو : الأدب والغرابة. ص ١٠٣.

(٢) عبد الفتاح كيليطو : الأدب والغرابة. ص ١٠٣.

(٣) G. d'Entrevernes : Analyse sémiotique des textes. p 60.

(٤) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩.

بعد ذلك، يبدأ السندباد في حكي مغامراته، ويبقى محافظاً على عنصر التشويق لكي يشد إليه السامع أكثر، فيخاطبه قائلاً: «وقد سافرت سبع سفرات وكل سفرة لها حكاية تحير الفكر وكل ذلك بالقضاء والقدر وليس من المكتوب مفر ولا مهرب»(١).

ب) وظيفة الربط:

إن عملية الربط تتم بين السارد والمسرود عليه بمجرد ذكر السفر، لأن الرحلة مهما كانت بسيطة فإنها تعني الانتقال والتنقّل والمشاهدات الغريبة والعجيبة وربما تجر الرحلة إلى المغامرات. وكل سفر هو قطيعة واتصال معاً، حين يسافر المرء من (س) من الأمكنة إلى (ص)، فهو ينقطع عن (س) ويتصل بـــ (ص). السفر إسفار وخفاء: إسفار عن الوجه لمكان جديد، وخفاء به عن مكان آخر، جاء في لسان العرب: «سمي السفر سفراً لأنه يسفر عن وجود المسافرين وأخلاقهم، لأنه يظهر ما كان خافياً منها»(٢).

وهذه السفرات التي قام بها السندباد عددها «سبعة»، وهذا عدد سحري يرتبط في الذهنية الشعبية بالخرافات والأساطير وله جذور بحرية حسب المعتقدات المترسبة في الذاكرة الجماعية فمنذ آلاف القرون ورغم ذلك، فإن السارد يدفع

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩.

(٢) سعيد الغانمي: الكنـــز والتأويل. ص ٧٣.

بالتشويق إلى مداه الأقصى وهذا لكي يبقي مستمعه -الحمّال- أسير سرده عندما يعلمه أن «كل سفرة لها حكاية تحيّر الفكر»[1].

وبهذه الطريقة يضع السارد مستمعه بين فكي كمّاشة الحكي، كما يقول لويس ماران Louis Marin : «إذ بتأجيل الحكاية بواسطة الخطاب الذي يليها وبتحضير الهبة، فإن السارد يقوم بتركيب مصيدة الحكاية ويحكم سلطته على المستمع»[2] وعن طريق هذه الآلية السردية يحكم السارد قبضته على المسرود عليه ويجعله أسير سرده وحكيه فيلقي عليه ما شاء من السرود ويروي له الحكايات الغريبة والعجيبة التي تجعله ينسى أن ما يستمع إليه هو مجرد حكي وأن الذي أمامه لا يعدو أن يكون مجرد سارد.

ولكي يشدد السارد على وظيفته الأساسية التي هي الوظيفة السردية فإن السندباد يلجأ إلى الصيغ السردية الجاهزة والتي نصادفها في كل أساليب الحكي الشعبي عندما يقول: «اعلموا يا سادة يا كرام...»[3] نلاحظ أن السارد قد استعمل صيغة المفرد -الحمّال- إلى صيغة الجمع -المجلس- وما يحكيه عن طفولته هو «إعلام» أي إخبار وهو عبارة عن عرض مجال لطفولة السندباد وشبابه المبكر عندما توفي والده وهو لازال طفلاً صغيراً وقد أورثه مالاً كبيراً ولكن سوء تدبير السندباد ورعونة الشباب جعلته يبدّد هذه الثروة ويجد نفسه في الأخير معدماً وقد فقد كل ما كان لديه من مال.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩.

(٢) L. Marin : le récit est un piège. p19.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩.

جـ) الوظيفة التنبيهية:

وهذه الصيغة التي استعملها السارد في سياق التواصل السردي هي ما يقول عنها رومان جاكسون الوظيفة التنبيهية La fonction phatique[1] أي الوظيفة التي تبقى الربط التواصلي قائماً بين المرسل والمتقبل، وبمعنى آخر أن هذه الصيغة الأمرية لا تعني الأمر بالمفهوم الشائع والمتداول أي المتمثل في إخضاع الآخر وحمله على الطاعة ولكنها طريقة لبقة وذكية لإبقائه في دائرة السرد وسحره.

وينهي السندباد حكايات سفرته الأولى بصبغة سردية جاهزة حتى يشعر مستمعيه بنهاية الحكي حيث يقول: «وهذا ما كان في أول سفراتي»[2] وهذا لكي يضع الحدود الشكلية والبنيوية الفاصلة بين سفراته السبع، ولكنه بحيلة سردية معينة لا يقطع جسور التواصل مع مستمعيه ولكنه يبقيهم في انتظار حكاية السفرة الثانية ويستعمل السارد تقنية التأجيل عندما يصرح بذلك: «وفي غد إن شاء الله تعالى أحكي لكم الحكاية الثانية من السبع سفرات»[3].

وعندما يحين وقت الحكي، يستعمل السارد نفس التقنية السردية للفت انتباههم وجلبهم إلى الاستماع إليه ويبدأ حكيه بطريقة بروتوكولية ونوع من التمسرح وهذا ليدخل مستمعه في دائرة السحر.

ومرة أخرى يعلم marquer ويشدّد على فصل كل حكاية عن الأخرى حين يقول: «أحكي لكم حال السفرة الثالثة»[4] وهذا لكي يجعل أحداث وقصص

---

(١) R. Jakobson : Essais de linguistique générale. p 217.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٨.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٨.

(٤) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٥.

هذه السفرة منفصلة عن سابقتها، ولكنه عندما يبدأ في سرد قصص هذه السفرة فإن السندباد ينبه مستمعيه بطريقة تشبه الأمر فيقول: «اسمعوا مني حكاية»[1] وكلمة حكاية جاءت في هذا السياق نكرة (أي بدون أداة التعريف) وهذا لكي يجعل مستمعه يتشوق أكثر ولكي يزيد في تغريبه وإغرائه من الدهشة، لأن «حكاية» بهذه الصيغة تعني المغامرة باتجاه المجهول والغوص في مغاور اللامعقول.

ولكن هذه الصيغة -النكرة قد لا تثير انتباه المستمع فيدعمها بصفة أخرى (عجيبة) ويقارنها مع ما سبقها من الحكايات عندما يقول: «فإنها أعجب من الحكايات المتقدمة»[2] ونلاحظ هنا أن السارد قد استعمل صيغة التفضيل (أعجب) كما استعمل صيغة المفاضلة (أي المقارنة) في قوله من الحكايات المتقدمة، وهذا إمعاناً منه في إحكام قبضته على المستمع وإبقائه أسير حكايات السندباد.

وهذه المحاولات لإبقاء المستمع رهينة له، يمارسها السارد بوعي وليس من باب التقليد أو الانصياع لتقاليد الحكي وبروتوكولاته، لأنه كان واعياً بأنه يخرف ويقص حكايات وأنه ليس بصدد القيام بإنجاز فعل معيَّن ويتجلى هذا من خلال قوله: «وقد كسبت مالاً كثيراً كما حكيت لكم أمس»[3] هذه الجملة تفيد أن السارد واع بوظيفته السردية وأنه يمارسها بوعي وطواعية.

ولكي يبقي السارد مستمعه مشدوداً إلى حبل الحكايات وسلسلة الأقاصيص فإنه يبالغ في إطالة عدد السفرات، وفي هذه المرة يخاطب الحمّال وحده، دون بقية

---

(١) المصدر نفسه. نفس الصفحة.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٥.

(٣) المصدر نفسه. ص ٤١٦.

مستمعيه الذين ضمّهم مجلس السندباد حين يتوجه إليه بقوله: «وفي غد إن شاء الله تعالى تجيء عندي وأحكي لك حكاية السفرة الرابعة»[1] وهذه الطريقة تشبه «توقف التلفزة عن عرض الشريط في الموضع «الساخن» لتحشر إشهاراً تجاريّاً، ثم بعد ذلك تتابع إذاعة الشريط»[2] والسارد بهذه الكيفية يعلن عن ماركته السردية وبضاعته الحكائية. وعن طريق عملية التأجيل هذه فإن السارد يقوم بمضاعفة عنصر التشويق والترقب عند السامع.

وعن طريق تقنية سردية يقوم السارد بغلق سلسلة حكايات السفرة الرابعة مؤكداً على طابعها السحري العجيب فيقول: «وهذا أعجب ما صار في السفرة الرابعة»[3] وكأنه يقوم بنوع من التلخيص أو الحذف بعد أن كان قد فصَّل في الأحداث ورواها بدقائقها وتفاصيلها.

ثم بعد ذلك يكرر الدعوة للحمّال وأيضاً دون غيره من المستمعين للحضور غداً للاستماع إلى مغامرات سفرة جديدة: «وفي غد تجيء عندي فأخبرك بما جرى لي في السفرة الخامسة»[4]. وهي نفس الدعوة وبنفس الصيغة التي صاغ بها دعوته للاستماع إلى أحداث وتفاصيل الرحلة الرابعة.

من هنا يبدأ السارد حديثه عن سفرته الجديدة قائلاً: «اعلموا يا أخوتي أني لما رجعت من السفرة الرابعة، وقد غرقت في اللهو والطرب والانشراح ونسيت جميع

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٥.

(٢) ع. كيليطو: الأدب والغرابة. ص ٣٢.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٧.

(٤) المصدر نفسه. نفس الصفحة.

ما كنت لقيته وما جرى لي وما قاسيته من شدة فرحي بالمكسب والربح والفوائد، فحدثتني نفسي بالسفر والتفرج في بلاد الناس والجزائر»(١).

إن الرحلة في هذه المرحلة مازالت في طور الكمون، أي النية في السفر والرغبة في تحقيق هذه الأمنية، ولكن هذه الرغبة لن تطول ولن تستمر طويلاً إذ ينطلق السندباد مباشرة إلى تجهيز نفسه والإستعداد إلى السفر ثم بعد ذلك النـــزول إلى ميناء البصرة، ومنه نبدأ الرحلة وتبدأ معها المغامرات والأهوال التي تشكّل المادة الحكائية للمرحلة الخامسة.

وتنتهي هذه الرحلة بعودة السارد إلى نقطة انطلاقه أي مدينة السلام بغداد التي يبدأ منها رحلة أخرى، ولكن قبل ذلك يقوم بتقديم العشاء لمستمعيه نظير سماعهم لأهوال الرحلة ويقدم لهم مجدداً، دعوة جماعية دون أي تخصيص للحمال: «ولكن تعشوا وفي غد تعالوا وأخبركم بما كان في السفرة السادسة»(٢).

وهذه الأيام التي قضاها القائم بالسرد -السارد- ومستمعيه زادت في توثيق العلاقة بينهم وقربتهم إلى بعضهم أكثر، كما جعلت منهم أصدقاء للسندباد ويتجلى هذا من خلال هذه النغمة العائلية التي تتم عن ألفة وصداقة وهذا من خلال مخاطبة السندباد لهم:«اعلموا، يا أخوتي، وأحبائي وأصحابي...»(٣) لقد صار مستمعو السندباد كل شيء بالنسبة له، حيث أصبحوا زبائن لبضاعته، ولولاهم لما وجد من يقص عليه مغامراته وذلك لأن القص مرتبط بهم ومتى تفرقوا من حوله فإنه لا يجد من يخبره بما جرى له وما حدث معه.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٧.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٥ ج ٤.

وبداية الحكاية السابعة، يقدم لها السارد بتلخيص للرحلة السابقة عليها «فهذا ما كان من أمري في السفرة السادسة»[1] وكالعادة يؤجل السندباد الحديث إلى الغد عن رحلته الأخيرة، آخر المطاف وآخر الرحلات وربما أعنفها ويصرح بذلك:«وإن شاء الله تعالى أحكي لكم حكاية السفرة السابعة فإنها أعجب وأغرب من هذه السفرات»[2]. إن هذه النهاية يجب أن يطبعها السارد بطابع طقوسي ويحيطها بهالة من الغرابة فهي «أعجب» و«أغرب» وهذا لكي يبقي المستمع مشدوداً إليه.

ولما اكتمل النصاب واجتمع الأصحاب وراق الجو للأحباب واكتملت الأسباب توجه إليهم السارد قائلاً: «اعلموا يا جماعة الخير، أني لما رجعت من السفرة السادسة وعدت لما كنت عليه في الزمن الأول من البسط والانشراح واللهو والطرب... فاشتاقت نفسي إلى الفرجة في البلاد وإلى ركوب البحر وعشرة التجار وسماع الأخبار»[3].

إن السارد، من خلال هذه الفاتحة يؤكد قضية معينة هي غرامه بالحكي فقبل أن يكون سارداً كان محبّاً لسماع الحكايات أي مسروداً عليه، وهو من هذا الموقف لا يعدو وأن يكون منتجاً لأخبار عاشها أو سمعها.

ولكي يجعل السارد حكايات سفرته السابعة أكثر إثارة للدهشة وافتقارها للحوادث الغريبة والمغامرات العجيبة وهذه الرحلة التي تميزت بالتكرار لبعض الأحداث التي جاء ذكرها في القصص السابقة فإنه اعتمد على استغلال العدد

(١) ألف ليلة وليلة. ص ١٤ ج ٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ١٤ ج ٤.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ١٤ ج ٤.

الرياضي، أي عدد سنوات هذه الرحلة إذ يقول: «وقد حسب أهلي مدة غيابي عنهم في السفرة السابعة فوجدوها سبعاً وعشرين سنة»[1].

هذا العدد يبدو مثيراً وعظيماً، خاصة أنه يحتوي على الرقم (سبعة) ولكن إذا أضيفت إليه العشرون فإنه يخرج القصة من الإطار الواقعي إلى الإطار الغرائبي ومنه يبدو أن مدة الرحلات السبع لا تتناسب مع سنه التقديري الذي افترضه الحمّال ولكن منطق السرد يتباين عن منطق التاريخ ومنطق الواقع، وهذا التباين هو الذي يجعل من قصص السندباد البحري قصص تلهب الخيال وهذا بفعل «تنقل الأبطال من بلد إلى بلد وتعرضهم إلى مغامرة تلو المغامرة وإلى مفاجأة تلو مفاجأة (سفرات السندباد البحري) ... ظهور مفاجآت غير متوقعة (الجزيرة المتحركة، الخيول الناطقة، العمالقة، طير الرخ) في سفرات السندباد البحري، كل هذه العناصر تخلق في السياق حوافز إيحائية تجذب إلهام الفنان»[2].

وقد يتساءل متسائل عن طريقة السندباد السارد في إبقاء مستمعيه رهينة قصصه؟ بداية، هناك عقد سردي Pacte narratif بين أطراف العملية السردية، أي السارد والمسرود عليه والنص السردي ذاته، وهو عقد أخلاقي تواصلي يعلن عنه السارد صراحة أو ضمناً، أي عن طريق التواطؤ والاتفاق. وفي حال السندباد، فإن السارد يتفق مسبقاً مع الحمّال ومع حضور المجلس على قواعد اللعبة السردية حيث كرر أكثر من مرة قوله: «سأحكي لكم» وهو ما يعني أنه يلزمهم بالاستماع إليه والتواصل معه على صعيد سردي حكائي، إضافة إلى مضمون القصص الشيق والمثير

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٢٣ ج ٤.

(٢) فاروق سعد : من وحي ألف ليلة وليلة. ص ٧٠.

الذي لا يترك المستمع حرّاً في تجاوز هذه الحكايات التي جعلت البطل / السارد بطلاً أسطوريّاً حيناً، وخرافيّاً حيناً آخر.

وهناك طرائق أخرى اعتمد عليها السارد في قصه والتي يجملها الباحث محسن جاسم الموسوي بقوله: «إن المرسل يتوسّل بالإقناع مرة وبالسنن المقبولة ثانياً، وبالأخبار والنوادر ثالثاً، وبنية خطابه وخصوصيته رابعاً، بقصد التموضع في ذلك الخطاب...»[1]. وهذه الوسائل التي يتوسل بها السارد هي بشكل آخر الوظائف التي يقوم بها السارد التي ذكرها جيرار جينت: أي الوظيفة السردية والوظيفة النقدية الوصفية (الميتاسردية) Métanarrative والوضع السردي Situation narrative، ووظيفة التواصل Communication وأخيرا الوظيفة الإيديولوجية[2].

والموقفان النظريان لهذين الباحثين يتقاربان من حيث الرؤية ولكنهما يختلفان من حيث الترتيب أولاً، أي الأولويات، ثم إن المنظّر الفرنسي - عكس المنظّر العربي- قد فصل في هذه الوظائف وأعطى أمثلة نصية مأخوذة عن خطابات سردية مختلفة، ولكن تبقى المحصلة أن العناصر النظرية والوظيفية تشترك في أكثر من موقع.

د) الوظيفة الإقناعية:

إن وظيفة الإقناع، في نص حكايات السندباد البحري، لا تبدو جلية، لأنه لا يستعمل أية وسيلة من وسائل الجدل كالتحليل الموضوعي أو الترابط المنطقي بين الأحداث أو الاعتماد على قانون السببية الذي يفيد تعلق النتائج بمسبباتها. وهذا

---

(١) م. جاسم الموسوي : سرديات العصر... الوسيط. ص ٣٧.

(٢) G. Genette : figures III. pp 261-263.

يعود حسب رأيي إلى دمج لمتضادات فيما بينها وجعل المتفقات مختلفات ووصل المفصول، و«هذه المهارة والقدرة على نسيج عالم غني حي وشائق ومدهش ومرعب، واقعي وغرائبي في الوقت نفسه، محبب ومكروه بتضاد إنساني ينحاز إلى الجميل وينفر من القبيح...»[١] وبهذه الصيغة فإن الإقناع في الليالي يخرج عن الإقناع المتعارف عليه والذي يتوصل بالوسائل الجدلية والأدوات الفكرية إلى تحطيم هذه القواعد وبناء المنطق الخاص الذي يتحكم في سرد مغامرات السندباد البحري.

أما «السنن» التي يتكلم عنها محسن جاسم الموسوي فتتمثل في التزام السارد بالمعايير والصيغ السردية التي تشعر السامع بأنه أمام وضعية سردية تتطلب منه تهيؤاً معيناً وهو ما يسميه هانس روبرت ياوس[٢] في إطار نظرية القراءة والتأويل «بأفق الانتظار» وهذه الترفعات التي تثيرها بداية النص قد تتحقق، فتقول بتحقق أفق الانتظار، وقد تخالف توقعاته فنقول بخيبة أفق الانتظار.

والسنن السردية التي اعتمدها السارد مأخوذة من التراث السردي العربي أولاً ثم الفارسي والهندي واليوناني ثانياً، وهي عبارة عن صيغ جاهزة ومتداولة بين الناس وتكاد تكون وظيفتها، إلى جانب وظيفة أفق الانتظار، وظيفة تنبيهية Fonction phatique[٣] كما يسميها جاكسون وهذه «السنن» هي التي ذكرناها من قبل:«لي قصة عجيبة ، سوف أخبرك بجميع ما صار لي وما جرى لي، كل سفرة لها حكاية، فأخبرته بجميع ما كان من أمري من المبتدا إلى المنتهى، تذكرت حكاية، تفكرت حكاية، لي حكاية عجيبة، اسمعوا مني حكاية، فأخبرتهم بجميع ما جرى لي من أوّله

---

(١) حسن حميد: ألف ليلة وليلة، شهوة الكلام. ص ١٠٦.

(٢) H.R. Jauss : pour une esthétique de la réception. p 81.

(٣) R. Jakobson : Essais de liguistique générale. p 218.

إلى آخره، وجرى لي ما جرى، فبدأ الكلام وحكى لهم الحكاية، وهذا أعجب ما صار لي، فأخبرتهم بأمري وما جرى لي فتعجبوا من ذلك غاية العجب، وأخبرتهم بجميع ما جرى لي من أوله إلى آخره...»[1].

وهذه «السنن والصيغ السردية لها علاقة وطيدة مع الوضع السردي لأنها هي التي تضمن التواصل السردي وتجعل من السارد والمسرود عليه عاملين من عوامل ضمان هذا التواصل». والحكاية الذاهبة في المغامرة تعتمد على حامل واحد، شخصية واحدة، وقف في مواجهتها الكثير من الحوامل والشخصيات بل وزيادة في التصعيد الدرامي، تضع في مواجهتها الكثير من الظروف الصعبة والمعرقلة لوصولها إلى غايتها وأهدافها.

«من تلك المغامرات، مغامرات السندباد البحري، وهي مغامرات تبدأ من بغداد وتنتهي عندها إيماناً من السارد بأن يجعل للحكاية إطاراً له مفتتح ونهاية، وما بينهما تدور أقاصيص كثيرة، وحوادث متداخلة، بعضها متضمن بعضها الآخر، وأهمية هذه المغامرات نابعة من رصدها لظواهر وعادات وطقوس وحوادث اجتماعية واقتصادية في بلدان بعيدة، والغرائبية التي طفت على سطوحها لا تعني إلا قناعاً جاذباً للسامع والمتلقي، والمهم والجوهري هو الكائن ما وراء هذا القناع»[2].

من خلال هذا التحليل الذي قدمه حسن حميد فإننا نرى أن الوضعية السردية تتمحور على أكثر من مستوى، فهي وظيفة ربط وتواصل بين المشاركين في عملية السرد، وهي وظيفة رمزية لأنها تتعامل من خلال الأقنعة الفنية وتراوح في ذلك بين

---

(١) ألف ليلة وليلة (حكايات السندباد).

(٢) حسن حميد : ألف ليلة وليلة، شهوة الكلام. ص ١٧٢.

الظاهر والباطن والخفي والواضح وهذا لتبقي السامع في غموض سحري يجعل من السرد عملية تمتيع ومؤانسة على حد قول أبي حيان التوحيدي.

هـ) الوظيفة الترتيبية:

أما الوسيلة الأخرى من وسائل السارد فتتمثل في تشكيله وإنتاجه للخطاب السردي وهي الوظيفة الثانية حسب ترتيب جيرار جينت[1] والتي قال عنها محسن جاسم الموسوي «بنية الخطاب وخصوصيته» أي التركيب اللغوي والنسق السردي الذي يجعل من حكايات السندباد البحري حكياً بخصوصية معينة وسرداً بمواصفات محددة، ألا وهو «السنن» التي تكلمنا عنها سابقاً بصيغها السردية المختلفة وأشكالها المتمايزة ثم طبيعة الحكايات ومضامينها وطريقة تشابكها وتداخلها وتضمنها لبعضها البعض وقد «سبكت بأساليب تأليفية معروفة عند الفرس والهنود، خصوصاً ما يتعلق منها بالتداخل الحكائي، أو التوليد الحكائي من جهة، وابتعادها عن الاستهلالات العربية المعروفة من جهة ثانية»[2] وهذا رغم كونها قصصاً عربيّاً خالصاً لا تشوبه شائبة ولا يشكك فيه إلا كل ذو علم قصير.

وهذه التقنية تقنية التنضيد Enfilage أو التضمين Enchâssement لا تتميز به الحكاية العربية وحدها ولا حكايات الشرق ولكنها تراث عالمي وإنساني أخذت به كل الشعوب في مختلف الأصقاع وعبر كل الأزمنة، ولعل هذا هو ما جعل من

---

(١) G.Genette : figures III. p 261.

(٢) حسن حميد : لف ليلة وليلة. ص ٤٣.

حكايات ألف ليلة وليلة تراثاً إنسانيًّا جعل الكثير من العلماء يطمحون إلى نسبته إلى شعوبهم وحضاراتهم وثقافاتهم.

أما عن «تموضع السارد في الخطاب» حسب تعبير محسن جاسم الموسوي فإننا يمكن أن نفسره ببساطة بأنه الوظيفة الإيديولوجية كما يرى ذلك جيرار جنيت[1] وتتمثل في القيم الأخلاقية والاجتماعية التي يحملها السارد والتي تحيل بالضرورة إلى الإطار الاجتماعي الذي يتكلم من خلاله السارد.

وهذه القيم والتي تخفي إيديولوجية معينة لا يطرحها السارد بصورة واضحة أو مكشوفة وعلنية ولكنه يمررها من خلال طريقته في الحكي أي ملفوظاته السردية أو من خلال طبيعة حكاياته أو حتى من خلال أفعاله.

ولعل الإيديولوجية الأكثر وضوحاً التي يعلنها السارد هي الإيديولوجية التجارية، حيث كانت المرحلة مرحلة تطور الرحلات وازدهار التجارة، أي كانت فكرة مشاهدة الأقاليم النائية محل اهتمام العرب في محاولة لاستكشاف ثرواتها وعقد علاقات تجارية معها إضافة إلى البحث عن رموز الثقافات الأخرى خاصة ونحن نعرف أن عصر هارون الرشيد الخليفة العباسي الذي أولى العلم والثقافة اهتماماً كبيراً وخص قطاع الترجمة بوافر عنايته.

وهذه الملاحظات نجد أن أندريه ميكال A. Miquel قد يشدد عليها في دراسته لقصص السندباد البحري حيث لاحظ أن «قصص السندباد وقصص البحر باعتبارها منطقة للحلم تتلاشى أمام البحر ذاته، وهذا الأخير، بدوره يختفي وراء

---

(١) G. Genette : figures III. p 263.

الإمكانات التي يمنحها وهي التجارة والمعرفة»[1] وهاتان القيمتان متلازمتان في قصص السندباد.

ويفصح السارد عن نيته في بلورة هاتين القيمتين، ويعتبرهما المحرك الأساسي في رحلاته ومبرر مغامراته، ويعلن ذلك صراحة بقوله: «إني كنت في ألذّ العيش، إلى أن خطر ببالي يوماً من الأيام السفر إلى بلاد الناس، واشتاقت نفسي إلى التجارة والتفرج في البلدان والجزائر واكتساب المعاش، فهممت بذلك الأمر وأخرجت من مالي شيئاً كثيراً اشتريت به بضائع وأسباباً تصلح للسفر، وحزمتها وجئت إلى الساحل...»[2].

من خلال تصريح السارد نفسه نستخرج الهدف من رحلته ومغامراته ودوافع ذلك. فالدافع الأول هو السفر، والسفر كما قلنا ذلك سابقاً يعني الانتقال من مكان إلى آخر، أي أنه الحركة في مقابل السكون، والحركة عند السارد تعني الحياة وهي مساوية لها إن لم نقل هي ذاتها.

والسفر قد يكون داخلياً، أي في حدود المنطقة التي يحس المسافر أنه ينتمي إليها وأنه ابن القبيلة، وبالتالي فإن هذا السفر لا يجني منه القائم به أية معرفة لأن المكان بالنسبة إليه مألوف وحكايا الناس كان قد سمعها من قبل.

والسفر الذي يعنيه السندباد هو السفر إلى خارج حدود القبيلة إلى المدائن الغريبة والجزائر النائية أي كما قال السارد «بلاد الناس» والتي ليس هو عنصراً فيها

---

(١) A. Miquel : sept contes des 1001 nuits. p 100.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٨.

ولا علاقة له بأهلها وساكنيها، إنها بلاد الآخر وبلاد الأجنبي وهي بلاد الغربة وبلاد الضياع وهي الأحاسيس التي يشعر بها السارد في كل رحلة من رحلاته.

وتتحول هذه الأسباب والدوافع إلى رغبة عارمة لا يستطيع السارد مقاومتها. إنها الشوق والشوق يعني الألم الذي يحسه الإنسان بعد انقطاعه عن مكان أو شخص أو شيء ألفه وتعلق به وهو ما يصرح به السارد «واشتاقت نفسي» وهذا الشوق مزدوج، والهدف من الرحلة هو «التجارة» و«التفرج» أي ما عبر عنه أندريه ميكال Savoir والاقتناء (أو الامتلاك) Avoir وهاتان الكلمتان اللتان استعملهما هذا الباحث فيهما جناس موسيقي وتكامل دلالي لأن المعرفة كمفهوم مجرد هي في نفس الوقت امتلاك وتمكن.

وعمل السارد، كما يفصح عن ذلك نصه لا يخرج عن إطار عصره، فهو منسجم معه أتم الانسجام وأيضاً يعكس ممارسات العصر وقيمه وتطلعاته وهو أحسن تعبير عن «الزمن الذي ازدهرت فيه الرحلات في الدولة الإسلامية وكثر جلب الكنوز مما وراء البحار، وليس ما في كتاب السندباد إلا تفخيم لبعض هذه الحقائق التاريخية واستخدام للبعض الآخر في الخيال القصصي»[(١)].

ويعتقد السارد أنه سوف يتوب عن الأسفار لهول ما قاساه ولشدة ما عاناه ولكنه بعد أن يستقر في بيته وينعم بصحبة رفاقه يبدأ الملل يتسرب إلى نفسه والقلق يدب إلى خياله فيتعطش إلى الأخبار والحكايا فيعتزم السفر رغم قساوة التجربة السابقة ولكن هذا هو قدره وعليه أن ينفذ أوامر «الأمّارة بالسوء» وهو ما يعترف به السارد ذاته: «فحدثتني نفسي الخبيثة بالسفر إلى بلاد الناس، وقد اشتقتُ إلى

---

(١) سهير القلماوي : ألف ليلة وليلة. ص ص ٥٦-٥٧

مصاحبة الأجناس والبيع والمكاسب، فهممت في ذلك الأمر واشتريت بضاعة نفيسة تناسب البحر، وحزمت حمولاً كثيرة زيادة عن العادة وسافرت من مدينة بغداد إلى مدينة البصرة، وأنزلت حمولتي في المركب، واصطحبت جماعة من أكابر البصرة وتوجهنا إلى السفر»[1].

إن الشوق إلى البحر والمصحوب بالخوف جعل السارد يحضر نفسه أكثر من العادة، سواء في نوعية البضاعة التي حملها معه أو كميتها، ومبالغة في الحيطة فإنه قد اصطحب معه مجموعة من أكابر البصرة وليس مجرد تجار عاديين أو تجار صغار وهذا ربما ليكونوا شاهدين على مغامراته أو على ما حمله من بضاعة نفيسة.

وهذه النصوص قد جعلت من التجار طبقة تنافس طبقة العلماء وشكلت قطباً رئيسيًا من الحياة العامة إطار السرد لا يمكن تجاوزه وربما مارست هذه الطبقة الصاعدة تأثيرها على توجيه السياسة والاقتصاد وحتى على العلم لأنها تاريخيًا ساهمت في مساعدة العلماء ماديًا وجلبت لهم المخطوطات من الأماكن النائية والبعيدة والتي يستطيع العلماء التنقل إليها.

وهذا النفوذ الجديد لطبقة صاعدة جعل قصص السندباد بل ألف ليلة وليلة في مجموعها تجعل من التجار موضوعاً قصصيًا شيقاً، «وقد صبّت الاهتمام الأكبر (لليالي) على حياة التجار وتأثيراتهم الكبيرة في حياة الناس العامة ونفوذهم لدى الخلفاء والولاة وأولي الأمر».

وقد أظهرت طبقة التجار، حقيقة، «سيرورة المال وآثاره في المجتمع خصوصاً في المجتمع البغدادي الباذخ في بغددته، فالأسواق ملأى بألوان الأطعمة وأنواعها،

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٦.

وأدوات الزينة المتعددة، والحرير، والبضائع المستجلبة من بلاد الهند وفارس والصين، كالأقمشة والجلود والتوابل والبخور وأخشاب الصندل، والبلوريات والجواري بالإضافة إلى عمال الصناعة بالذهب والفضة والأحجار الكريمة»[1].

وهذه البضائع التي ذكرها حسن حميد كلها متوفرة في الأسواق البغدادية زمن السرد، أو في الإطار التاريخي الذي عرفته الخلافة العباسية أيام هارون الرشيد غير أن الجواري أو الصناع لم يستوردهم السندباد ولكن ربما يكون غيره قد استوردهم وهذا لما عرف عن جمال الجواري الروميات وأصحاب الصناعات الهنود وأصحاب الحرف الفرس وهي الشعوب التي عرفت تاريخيًا بأنها كانت لها علاقات تجارية وروابط ثقافية وعلمية مع الدولة الإسلامية في العصر العباسي ونلتمس ذلك خاصة في مجال الترجمة والنقل التي تمت عن هذه الشعوب: الهند، فارس، بيزنطة والروم.

وهذه الإيديولوجية التي يحملها السارد تكاد تكون هي إيديولوجية العهد العباسي على خلافة هارون الرشيد وهي الاهتمام بالتجارة باعتبارها أحد وسائل التقارب الثقافي والتبادل العلمي وهو ما جعل أندريه ميكال يقول: «إن قصة السندباد قد قيلت بالعربية ونشأت في سياق كبير الخصوصية يتمثل في الازدهار الكبير للتجارة ثم تطور المدينتين الكبيرتين بغداد وسامراء»[2].

ويعتقد القارئ أن السندباد قد تاب عن السفر، أو على الأقل هذا ما استقر في ذهنه، وهذا بعد أن عاد من السفرة الخامسة ولكن رؤيته لدخول البحارة البلد بعد سفر طويل وفرحهم بعودتهم حرك فيه ذكرياته القديمة وأوقد نار أشواقه، فعاود

---

(١) حسن حميد : ألف ليلة وليلة. ص ١٠٩.

(٢) A. Miquel : sept contes... p 81.

التجربة: «فبينما أنا جالس وإذا بجماعة من التجار وردوا علي وعليهم آثار السفر، فعند ذلك تذكرت أيام قدومي من السفر وفرحي بدخول بلدي ولقاء أهلي وأصحابي وأحبائي، فاشتاقت نفسي إلى السفر والتجارة فعزمت على السفر واشتريت لي بضائع نفيسة فاخرة تصلح للبحر وحملت حمولتي وسافرت من مدينة بغداد إلى مدينة البصرة»[1].

إن فكرة السفر تقترن عند السارد في كل مرة بالتجارة، فالذي حرك أشجانه هو رؤية التجار وليس غيرهم من أصناف الناس، ليسوا العلماء ولا البحارة ولا الصناع ولا العمال ولكنهم تحديداً التجار. وهذا يعني أن السارد قد سعى بوعي إلى تدعيم الإيديولوجية السائدة وتقويتها وهذا بتكرار كلمات البضاعة والتجارة وكل السياقات التي تحيل إليها.

وتتجلى إيديولوجية السارد من خلال تكرار الكثير من الكلمات التي تدل على التجارة مثل -البيع، الشراء المقايضة وكذا من خلال الصيغ التي تدل على المعاملات التجارية ووصف التجار وطرائق تعاملهم. مثل:

«كان لي أب تاجر وكان من أكابر الناس والتجار وكان عنده مال كثير ونوال جزيل، وقد مات وأنا ولد صغير وخلّف لي مالاً وعقاراً وضياعاً»[2].

وأيضا: اشتريت لي بضاعة ومتاعاً (ص ٤٠٠) - قال الريس: نعم يا سيدي معي بضائع في بطن المركب (ص ٤٠٥) - وقلت: يا ريس أعلم أني صاحب

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٦ ج ٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩.

البضائع التي ذكرتها وأنا السندباد البحري (ص ٤٠٦) - ثم بعت حمولتي وما كان معي من البضائع (ص ٤٠٧).

وكلّ محلّ رسونا عليه نقابل التجار وأرباب الدولة والبائعين والمشترين، ونبيع ونشتري، ونقايض بالبضائع فيه (ص ٤٠٩).

وفي ذلك الوادي شيء كثير من الألماس الذي حملته معي وخبأته في جيبي وقايضوني عليه ببضائع ومتاع من عندهم (ص ٤٠٥).

ثم إني قمت فلم أجد أحداً عندي وهذا المال مالي وهذه البضاعة بضاعتي وجميع التجار الذين يجلبون حجر الألماس رؤوني وأنا في جبل الألماس يشهدون لي بأني أنا السندباد البحري (ص ٤٢٣).

وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس والبيع والمكاسب (ص ٤٢٦).

وأنا رجل تاجر صاحب مال ونوال، وكانت لي سفينة ملكي مشحونة بأموال كثيرة وبضائع... (ص ٤٤٤).

فبينما أنا واقف على جانب البحر وإذا بسفينة قد وردت إلى تلك المدينة ورست على الساحل وفيها بضائع، فصاروا يبيعون ويشترون ويقايضون على شيء من الجوز الهندي وغيره... (ص ٤٤٦).

وحزمت جميع ما كان معي من البضائع والأمتعة (ص ٥٠ ج ٤).

ولم نزل مسافرين من مكان إلى مكان، ومن مدينة إلى مدينة، ونحن نبيع ونشتري ونتفرج على بلاد الناس (ص ٦٠ ج ٤).

وقد أخذت معي من تلك المعادن والجواهر والأموال واللؤلؤ الكبير الذي مثل الحصى وغير ذلك من الذين في تلك الجزيرة (ص ١٠ ج ٤).

فلما كان اليوم الرابع تقدم إليّ الشيخ وقال لي: آنستنا يا ولدي والحمد لله على سلامتك، فهل لك أن تقوم معي إلى ساحل البحر وتنـــزل السوق فتبيع البضاعة وتقبض ثمنها لعلك تشتري بها شيئاً تتّجر به (ص ١٨ ج ٤).

جاء التجار وفتحوا باب سعره وتزايدوا فيه إلى أن بلغ ثمنه ألف دينار (ص ١٣) فعند ذلك صرت أبيع من متاع ذلك الشيخ شيئاً بعد شيء (ص ٢٣).

من خلال هذه المقتطفات من النصوص المتجزئة من قصص السندباد البحري نلاحظ هيمنة إيديولوجيا التجارة على خطاب وممارسات السارد وهو ما يـــبرر قولنا بأن إحدى وظائف السارد الهامة هي الوظيفة الإيديولـــوجية (G.Genette : figures III p263) وكذا صيغ المعاملات التجارية واحترام الإجراءات الشكلية حتى بين أقرب الناس حتى تتم عملية البيع حسب القواعد والأصول المتفق عليها كما نرى ذلك مع الشيخ الذي زوّج السارد- السندباد ابنته:

جاء التجار وفتحوا باب سعره (خشب الصندل) وتزايدوا فيه إلى أن بلغ ثمنه ألف دينار ... فقال الشيخ: يا ولدي أتبيعني هذا الخشب بزيادة مئة دينار ذهبا فوق ما أعطى فيه التجار؟ فقلت: نعم بعتك. وقبضت الثمن[1] وهذا المقطع النصي يعطينا صورة عن كيفية المعاملات التجارية وخاصة فيما يتعلق بالجانب الإجرائي الشكلي الذي لا تتم بدونه صيغة البيع والشراء.

والجانب الإيديولوجي الآخر الذي يظهر عند السارد هو إعطاؤه صورة عن الرجل المتفوّق Le surhomme، أي الإنسان الذي لا يقهر والذي يستطيع التغلب على الصعاب مهما كان نوعها ويتجاوز العقبات مهما كانت طبيعتها.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٢٢ ج ٤.

وهذا ما جعل موريس بويسون M. BOUISSON يقول: «نادراً ما يكون حب الربح هو الذي يدفع السندباد إلى البحار ولكن طعم المغامرة»(١) أي أن المغامرة وحب إظهار كفاءات السارد سواء ما تعلق بالجانب التجاري أو ما تعلق بالجانب البطولي هو الذي يدفعه باتجاه البحر.

غير أن إدوار مونتيه E. Montet يرى عكس ذلك، أو إذا لم أقل هذا، فإنني أقول إن المغامرة ممر مفروض عليه لكي يحصل على متعة التفرج على الجزائر البعيدة والبلدان النائية والأصقاع القصية ولكي يصل في النهاية إلى جمع ثروة يقايض بها أصحابه الذين بقوا على اليابسة إذ يصرح: «فالسندباد بحار كبير ولا شك، وهو رجل شره لرؤية البلدان وجمع ثروة عظيمة»(٢). ومن هنا نلاحظ أن هذا الكاتب يركز على إيديولوجية «المال» وسياسة السياحة ولكنه مع ذلك يشيد بقوة السارد -السندباد وشجاعته في اقتحام البحار.

إن إيديولوجية التفوق تتجلى من خلال الكثير من المواقف التي يظهر فيها السارد بطولته وقوة ذكائه، وغالباً ما يتفوق على بعض العناصر التي تبدو غير قابلة للمواجهة بالنسبة للإنسان العادي، ولكنه يلجأ إلى الحيلة وإلى الذكاء للخروج من الورطة التي يجد نفسه فيها.

ونصادف هذا الموقف مثلاً عندما تتحرك الجزيرة-السمكة فتلقي كل من على ظهرها في البحر وتغوص في الأعماق إلا من استطاع أن يطلع إلى المركب وينجو فراراً من هذا القدر. وبطبيعة الحال فإن السارد لم يلحق بالمركب فتعلق

---

(١) M. Bouisson : le secret de scheharazede. p 45

(٢) E. Montet : Le conte dans l'Orient Musulman. p 68

بقطعة خشب وبقي يصارع الأمواج «ودخل عليّ الليل وأنا على هذه الحالة، فمكثت على ما أنا فيه يوماً وليلة، وقد ساعدني الريح والأمواج إلى أن رست بي تحت جزيرة عالية، وفيها أشجار مطلة على البحر، فمسكت فرعاً من شجرة عالية وتعلقت به بعدما أشرفت على الهلاك، وتمسكت به إلى أن طلعت إلى الجزيرة»[1]. هذا المقطع يظهر قوة وشجاعة السندباد الذي تحمل مصارعة الأمواج وبقي يوماً وليلة معلقاً إلى غصن ولكنه انتهى في الأخير بالانتصار على كل الظواهر الطبيعية وهذا بفعل شجاعته وبطولته.

وعندما يجد السارد نفسه في جزيرة معزولة ومهدداً بالموت الأكيد، وربما لقمة صغيرة في منقار طائر الرخ، فإنه يحتال عليه لنقله إلى قمة الجبل ومنه ربما إلى بر الأمان يقول السارد: «فعند ذلك فككت عمامتي من فوق رأسي وثنيتها وفتلتها حتى صارت مثل الحبل، وتحزمت بها وشددت وسطي وربطت نفسي في رجل ذلك الطير وشددتها شداً وثيقاً، وقلت في نفسي لعل هذا يوصلني إلى بلاد المدن والعمار ويكون ذلك أحسن من جلوسي في هذه الجزيرة»[2]. وهذا الموقف يبرر ذكاء السارد وحيلته لتجاوز المحنة التي يجد نفسه فيها ويحاول التخلص من العزلة المفروضة عليه.

وبنفس الحيلة تقريباً يتخلص السارد من موت محقق وهذا فيما كان في وادي الألماس الذي يعج بالحيات والأفاعي عندما تعلق بذبيحة فطار به نسر إلى قمة الجبل وهي تنويعة Variante للقصة السابقة حيث يقول: «ونمت على ظهري وجعلتها

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠١.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٠.

على صدري وأنا قابض عليها فصارت عالية عن الأرض، وإذا بنسر نزل على تلك الذبيحة وقبض عليها بمخالبه وأقلع بها إلى الجو وأنا متعلق بها، و لم يزل طائراً بها إلى أن صعد إلى أعلى الجبل وحط بها»[1].

والقاسم المشترك بين هذين الإنجازين البطوليين هو أن السارد بواسطة ذكائه وحيلته يجد طائراً يطير به في الجو ليخلصه من عزلته في الموقف الأول، أما في الموقف الثاني فلكي ينقذه من أنياب الأفاعي وسم الحيات.

يستعمل السارد الحيلة في القضاء على العملاق الأسود ذي أنياب الخنــزير ومشافر البعير المتدلية على صدره والذي كان يتغذى في كل يوم برفيق من رفاق السندباد ولكن الحكمة تقول إن العقل يتغلب على القوة وإن في الاتفاق قوة حيث يقول السارد: «فنهضنا وقمنا وأخذنا سيخين من حديد من الأسياخ المنصوبة ووضعناهما في النار القوية حتى احمرا وصارا مثل الجمر، وقبضنا عليهما قبضاً شديداً وجئنا بهما إلى ذلك الأسود وهو نائم يشخر، ووضعناهما في عينيه واتكأنا عليهما بقوتنا وعزمنا فأدخلناهما في عينيه وهو نائم...»[2].

إن السارد، وهو طبعاً الذي يحيك السرد قد حضّر كل وسائل الانتقام من العملاق الأسود من وجود قضبان إلى نار شديدة الاشتعال إلى قوة مساعدة للقضاء على المارد. وهذه المواد السردية والتي هي في الواقع أدوات حكي أكثر مما هي أدوات حقيقية فإنها تساعد على حل الأزمة السردية أكثر مما تساعد على تقديم حلول واقعية أو وسائل نضال.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٣ .

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٩.

ولكن خلاص السارد من مشوى العملاق الأسود كان قد أسلمه إلى عبث ثعبان عظيم باستطاعته أن يبتلع رجلاً دفعة واحدة، ولكن السندباد يجد الألواح متوفرة والحبال مهيأة ليلف نفسه فيعجز الثعبان العظيم عن ابتلاعه، «فلم يقدر أن يبتلعني وأنا على تلك الحالة والأخشاب حولي من كل جانب، فدار الثعبان حولي فلم يستطع الوصول إلي... ولم يزل كذلك من غروب الشمس إلى أن طلع الفجر وبان النور وأشرقت الشمس، فمضى الثعبان إلى حال سبيله وهو في غاية ما يكون من القهر والغيظ»[1].

إن الصراع بين السارد والثعبان العظيم يستمر ليلة كاملة بعد أن أمّن السندباد على حياته بالألواح، أي بعد أن وضع كل الأدوات السردية داخل علبة خشبية وهو السلاح الوحيد الذي هزم به الثعبان.

ويعتمد السارد مرة أخرى على حيلته، وهو يذكر ذلك صراحة، ثم على قوة ساقيه وسرعته ليهرب من آكلي لحوم البشر، بعد أن نسوه عندما بلغ حالة كبيرة من النحافة والضعف، «فلما رؤوني على هذه الحالة تركوني ونسوني ولم يتذكرني منهم أحد ولا خطرت لهم على بال إلى أن تحينت يوماً من الأيام وخرجت من ذلك المكان...»[2].

وتبدو رغبة السندباد في التخلص من سجنه تحت الأرض (أي المغارة) عندما دفن حيّاً مع زوجته المتوفاة وعند استطلاعه لأركان المغارة المليئة بجثث الأموات يعثر على ثقب صغير في جانب الجبل ويعالج الأمر حتى يطلع من ذلك الثقب[3] أي

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢١.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٢٨.

(٣) المرجع نفسه. ص ٤٣٥.

أن السارد في هذه الحالة لا يلجأ إلى الحيلة كما هو الوضع في المرات السابقة ولكنه يعتمد على المكابدة والكد، ويتحلى هنا بروح «سيزيفية» منقطعة النظير.

وقد يلجأ السارد إلى الوسائل الطبيعية والنباتية للتخلص من الخطر المحدق به إذ يتجلى ذلك في موقفه مع شيخ البحر الذي لف حول عنق السندباد رجليه الماعزيتين وبقي فوق عاتقه لأسابيع فلجأ إلى الخمر، ويجد طبعاً حقل العنب وحقلاً آخر من اليقطين فيحضر الخمرة التي يسكر بها شيخ البحر ليزحزحه عن كاهله ويصف هذا الموقف: «فما صدقت أني خلصت نفسي ونجوت من الأمر الذي كنت فيه، ثم إني خفت منه أن يقوم من سكره ويؤذيني، فأخذت صخرة عظيمة من بين الأشجار وجئت إليه فضربته على رأسه وهو نائم، فاختلط لحمه بدمه، فلا رحمة الله عليه»[1]. هذا الموقف البطولي مزيج من الحيلة (جعل شيخ البحر يسكر ويغمى عليه) والقوة العضلية الإتيان بصخرة عظيمة وتهشيم رأس شيخ البحر الذي لا يركب على أكتاف رجل إلا وقتله ولا يخلص منه أحد بتاتاً.

وعندما يصطدم قارب السارد بجبل ويتحطم يتوه راكبوه في جزيرة بدون ماء ولا أكل وقد نفذ كل ما معهم من زاد فيموت كل رفاق السندباد ويبقى وحيداً وهذا طبعاً لضرورة الحكي، لأنه سارد ولا ينبغي أن يموت، لأن موته يعني نهاية السرد الذي يقول: «فضعفنا بوجع البطن من البحر، وأقمنا مدة قليلة، فمات جميع أصحابي ورفقائي واحداً بعد واحد، وكل من مات منهم ندفنه. وبقيت في تلك

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤٤٢-٤٤٣.

الجزيرة وحدي»[1] إنه روبنسون وحيداً على جزيرته ويجب عليه أن يتدبر أمره ليصل إلى جزيرة آهلة.

ومرة أخرى يجد السارد نفسه على قمة جبل بعد أن حمله الرجل الذي نبت له ريش وجناحان، ولكن هذه المرة أيضاً لم يكن خلاصه لأنه صادف ثعباناً عظيماً يلتهم الرجل كاملاً وقد التقى بشابين يتوكآن على عكازين من الذهب الأحمر. ويصف السارد هذا الموقف قائلاً: «ثم أعطياني قضيباً من الذهب الأحمر الذي كان معهما... وإذا بحية قد خرجت من تحت ذلك الجبل وفي فمها رجل ابتلعته إلى ما تحت سرته... فتقدمت إلى تلك الحية وضربتها بالقضيب الذهب على رأسها فألقت الرجل من فمها...»[2]. وبهذه الطريقة «يقضي (السندباد)- بذكر الله سبحانه وتعالى، أو بفعل قضيب سحري حصل عليه السندباد من غلامين زاهدين- على الحية الأسطورية التي ظهرت له»[3].

وإذا ما علمنا أن السارد - السندباد هو رجل مسلم، أو على الأقل يعيش في بيئة إسلامية ويظهر ذلك من خلال اللغة الدينية التي يستعملها، فإننا نلمس أن إيمان السندباد بالقضاء والقدر إيمان راسخ، وذلك رغم اعتداده بذكائه وشجاعته وبهذا تتحول إيديولوجية «المال» و«التفوق» إلى عقيدة دينية. وقد أثار هذه الملاحظات الكاتب حسن حميد إذ يقول: «والمغامرات والبطولات في (الليالي) كثيرة، وقد تأخذ في الحيز ربع الليالي أو ثلثها، وتلك المغامرات حافلة بالغرائبية والخيال على

---

(١) المرجع نفسه. ص ٨ ج ٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٢٢ ج ٤.

(٣) علي الملاح: رحلة حضارية ولمحات تراثية... ص ١٣٣. التراث الشعبي ع ٢ / ١٩٧٧.

أرضية مكان رجراج، غالباً ما يكون البحر، وغالباً ما تحدث المغامرات في زمن غامض غير بيّنٍ تماماً مثل الليل. والحكاية الذاهبة في المغامرة تعتمد على حامل واحد، شخصية واحدة، توقف في مواجهتها الكثير من العوامل والشخصيات بل وزيادة في التصعيد الدرامي، تضع في مواجهتها الكثير من الظروف الصعبة والمعرقلة لوصولها إلى غاياتها وأهدافها»[1].

وفي سياق السرد الديني، فإن ابن الجوزي يرى أن السارد (الواعظ، القاص، المذكّر) يجب أن يتحلى بمجموعة من المواصفات التي تؤهله للقيام بهذا الدور، كما يجب على المسرود عليه أن يبدي، هو الآخر بدوره، مجموعة من الحركات والإشارات التي تجعله في مقام يليق بمثل هذا الموقف الخطابي لهذا يقول عن مواصفات السارد: «وينبغي للواعظ أن يتحاقى عن الدنيا وأن يقنع بالوسط من اللباس، فإن المريض إذا رأى الطبيب يحتمي، كان له أنفع من أن يصف له الحمية»[2]. كما يذكر أبو الفرج بن الجوزي أن القص لا يتم إلا عن طريق الإثارة والتشويق وحتى تحريك مشاعر الخوف والرهبة، وهذا بغية التطهير كما رأى ذلك من قبل أرسطو[3] فيقول: «وليكن ميله إلى المخوفات أكثر -فإن الطبيب يقاوم المرض بضده- وقد غلب الطمع على القلوب، وقوي الرجاء وضعف الخوف»[4].

وهذه الملاحظات التي قدمها أبو الفرج بن الجوزي تكاد تتطابق مع السارد السندباد الذي يعتمد على الغرائبي والخرافي وكل العناصر الوصفية التي تثير الخوف

(١) حسن حميد: ألف ليلة وليلة. ص ١٧٢.

(٢) ابن الجوزي: كتاب القصاص والمذكّرين. ص ١٣٦.

(٣) Aristote: Poétique. p 35

(٤) ابن الجوزي: كتاب القصاص والمذكرين. ص ١٤٠.

والرهبة عند المستمع (المسرود عليه) مثل وصفه لوادي الأفاعي، والثعبان الذي يبتلع الرجل دفعة واحدة والعملاق الأسود الذي له أنياب الخنــزير ومشافر متدلية على صدره وطائر الرخ وشيخ البحر إضافة إلى تصويره لأمواج البحر العاتية وفرس البحر والسمكات الثلاث وغير ذلك من أوصاف التخويف، كما أنه بطريقة خفية يلوّح بالطمع في الحصول على ثروة كبيرة ودائمة وهذا بين الرجاء في النجاة والخوف من المجهول.

هذه بعض التحليلات حول ما يتعلق بالسارد باعتباره منتجاً للخطاب السردي ومكيفاً له حسب رغبة مستمعيه وانتظاراتهم وأيضا هو الذي يفرض هيمنة إيديولوجية معينة وما يرافق ذلك من الممارسات والخطابات التي تصحبها.

وقد تبين من خلال التحليل أن السارد، والذي هو في الوقت نفسه السندباد البحري، هو المكون السردي في هذه القصص وعليه تدور الحكايات الغريبة والأساطير والخرافات. وهو، بهيمنته هذه، يكاد يعطي على المكونين الآخرين الذين هما المسرود (الحكاية) والمسرود عليه (متلقي السرد).

ونحاول الآن التعرض إلى الهيئة السردية الأخرى وهي المسرود عليه باعتباره يمثل الطرف الثاني في العملية التبليغية، لأنه لا يتم أي تواصل أو تبليغ دون حضور هذين العنصرين في العملية الإبلاغية. كما أن المسرود لا يمكن أن يستقيم ما لم يتواجد هذان العنصران وعليه فإن الحديث عن الأول يستلزم، وبالضرورة الحديث عن الثاني، وكلما تقلص دور الأول اتسع وطال دور الثاني.

٢. المسرود عليه

المكون الثاني من مكونات السردية بعد السارد، هو المسرود عليه Narrataire وهو ما يقابل في المصطلح اللساني المرسل إليه والذي يقف في الطرف المقابل للمرسل ضمن السلسلة التواصلية. ومن المواقف الشفاهية فإن المسرود عليه هو المستمع في حين أن السارد هو المتكلم.

ولكي نتعرف على خصوصية المسرود عليه ودوره في الخطاب السردي من خلال قصص السندباد البحري فإننا يجب أن نعرف المسرود عليه ثم بعد ذلك بحث وظائفه من خلال النص العينة (أي النص موضوع الدراسة).

ونظراً لتعدد المصطلحات فإن هناك من النقاد من يطلق عليه مصطلح المروي له، كما نرى ذلك عند عبد الله إبراهيم الذي يعرف المروي له بأنه «الذي يتلقى ما يرسله الراوي» سواء كان اسماً متعيناً ضمن البنية السردية، أم كائناً مجهولاً. ويرى برنس، الذي يعود الفضل إليه، في العناية بالمروي له «أن السرود، شفاهية كانت أم مكتوبة، وسواء أكانت تسجل أحداثاً حقيقية أم أسطورية، وفيما إذا كانت تخبر عن حكاية، أم تورد متوالية بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنها لا تستدعي راوياً، فحسب، إنما مروياً له أيضاً. والمروي له شخص يوجه إليه الراوي خطابه، وفي السرود الخيالية -كالحكاية والملحمة والرواية- يكون الراوي كائناً متخيلاً شأن المروي له»[1].

وكما هو معروف، فإن جيرالد برنس يعتبر أول باحث اهتم بالمسرود عليه كعنصر بنيوي ووظيفي من الدرجة الأولى في البنية السردية وذلك من خلال بحثه

---

(١) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص ص ١٢-١٣.

الموسوم «مقدمة لدراسة المسرود عليه»[1] والذي نشرت ترجمته الفرنسية في العدد ١٤ سنة ١٩٧٣ في مجلة الشعرية Poétique ونظراً للصرامة العلمية التي تحلى بها هذا البحث وجديته وطرافته فإن أصبح المرجع الأساسي في كل بحث يتناول البنية السردية بمكوناتها الثلاثة.

وقد كان الاهتمام قبل هذا البحث ينصب على السارد الذي غالباً ما كان يدمج مع البطل، خاصة إذا كان البطل يتكلم بصيغة «الأنا» أو ما يسميه النقد التقليدي «بالأنا-الراوي» إضافة إلى الاهتمام بالمسرود وهو المضمون الحكائي للسرد. غير أن بحث جيرالد برنس قد أحدث ثورة حقيقية في تحليل النصوص السردية من وجهة نظر شكلية ووظيفية.

وإذا كان بحث جيرالد برنس قد اعتمد كمرجع لا يمكن لأي باحث أن لا يوظفه أو يستفيد منه نظراً لما يتميز به من العمق في الطرح النظري والجدية في التأطير العلمي والمنهجي، فإن جيرار جينت كان أول من اخترع هذا المفهوم (المسرود عليه) في كتابه الذي نشره سنة ١٩٧٢، أي سنة قبل ترجمة نص جيرالد برنس، ولكنه لم يأخذ نفس الأهمية أو القيمة التي أعطيت للباحث الأمريكي وقد جاء مصطلح المسرود عليه Narrataire عند جيرالد جينت كما يلي: «ونعتبرها، بطريقة تتابعية، بعض عناصر التعريف والتي يبدو اشتغالها حقيقي فوري بدمج هذه العناصر، لأمل الإفادة، ضمن مقولات زمن الحكي والمستوى السردي و:

---

(١) G. Prince: Introduction à l'étude du narrataire. Poétique 14 / 1973.

الشخصية، بمعنى العلاقات بين السارد وبطبيعة الحال المسرود عليه (أو المسرود عليهم) والقصة التي يحكي»[1].

وقد أشار جيرار جينت في هامش الصفحة ذاتها إلى أنه أخذ هذا المصطلح عن رولان بارت[2] وقد صاغه وفق النموذج التواصلي الذي اقترحه أ. جرداس جوليان غريماس A. J. Greimas على منوال العلاقة بين المرسل والمرسل إليه[3]. وهذا يعني أن ثنائي المسرود عليه Narrataire / المرسل إليه Destinataire يتفقان من حيث الوظيفة ويختلفان من حيث الحقل التطبيقي.

وقد لخص عبد الله إبراهيم وظائف المسرود عليه / الراوي كما وردت عند جيرالد برنس قائلاً: «يحدد برنس وظائف المروي له، في البنية السردية قائلاً إنه يتوسط بين الراوي والقارئ، ويسهم في تأسيس هيكل السرد، ويساعد في تحديد سمات الراوي، ويجلي المغزى، ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي، كما أنه، يؤشر المقصد الذي ينطوي عليه ذلك الأثر»[4]. هذه هي وظائف المسرود عليه التي لخصها عبد الله إبراهيم عن جيرالد برنس والتي سنعود إلى بحثها من خلال قراءتنا لحكايات السندباد البحري.

وأول خطوة تبدو لنا مهمة في هذا السياق هي تحديد هوية المسرود عليه الذي هو الحمال، ثم الحديث عن وظيفته داخل البنية السردية. إن الذي يعطينا

---

(١) G. Genette: Figures III. p 227.

(٢) R. Barthes: Introduction à l'analyse structurale du récit. p 8 Communications N° 8. 1966.

(٣) A. J. Greimas: Sémiotique structurale. p 117.

(٤) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص ١٤.

أوصاف وخصائص المسرود عليه هو سارد آخر مفارق للأحداث أي لا يشارك في الأحداث، وهو بطبيعة الحال السارد الأول (أي من الدرجة الأولى) والمهيمن على عملية السرد.

وتقدم الساردة من الدرجة الأولى شهرزاد المسرود عليه بقولها: «يحكى أنه كان في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السندباد الحمال. وكان رجلاً فقير الحال يحمل تجارته على رأسه»(١).

إن هذا التقديم الذي يمكن اعتباره فاتحة Incipit يعطينا مجموعة من الدلائل والعلامات حول المسرود عليه الذي هو السندباد الحمال. وهذه الإشاريات Indices يمكن تلخيصها فيما يلي:

أ) التأطير الزماني:

حيث يقوم السارد الأول بإعطاء المعلومات التاريخية حول المسرود عليه، فهو يعيش في زمن الخليفة العباسي هارون الرشيد والذي حكم المؤمنين بين ٧٨٦م إلى ٨٠٩م (١٧٠هـ - ١٩٣هـ). وهذه الفترة التي حكم فيها هارون الرشيد اشتهرت بازدهار العلوم والفنون وقد عرفت خاصة بتطور حركة الترجمة وانتشار العدل والتسامح الديني.

غير أن هذه الفترة تمثل بالنسبة للخيال الغربي ازدهار التجارة وتعدد العلاقات الاقتصادية بين المسلمين والشعوب الأخرى، ولكن الأهم أن هذه الفترة تمثل بالنسبة

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٦.

إليهم البذخ والجواري والحريم وغيرها من الصور التي صاغها الخيال الغربي حول سحر الشرق وأساطيره.

وهذا التأطير الزماني له ما يبرره في سياق البنية السردية، حيث يصرح السارد الذي هو السندباد البحري عن لقائه شخصياً بالخليفة العباسي إذ يصرح: «وتوجهت إلى مدينة بغداد دار السلام، فدخلت على الخليفة هارون الرشيد وقدمت إليه تلك الهدية وأخبرته بجميع ما جرى لي»[1]. وهذا المقطع السردي يؤكد الإطار وعلاقة الخطاب السردي بالفترة الزمنية التي تؤطرها.

ب) التأطير المكاني:

إن المسرود عليه يعيش في مدينة اشتهرت بعراقتها الحضارية وبذخ عيشها وهي مدينة بغداد دار السلام والتي تعتبر من أهم الحواضر في العهد العباسي وقد انتقلت إليها الخلافة العباسية بعد أن كانت دمشق عاصمة للخلافة الأموية، وهذا الإطار المكاني يساعد على بلورة وانتشار الأسمار والقصص والحكايا وهذا بفعل ازدهار الحياة في المدن حيث «كلما ازدهرت حياة المدن، كثرت الأسمار وتعددت وتنوعت، لكن ما يروج منها بين الخاصة مكتوب له عمر أطول»[2].

وهذه الملاحظات يؤكدها الخطاب السردي ذاته، لأنه لكي يتأصل ويدوم فإنه يحتاج إلى إطار رسمي يجعله قادراً على اختراق الزمان والمكان. وهو ما حدث

---

(١) المرجع نفسه. ص ١٤ ج ٤.

(٢) م. جاسم الموسوي: سرديات العصر... الوسيط. ص ١٣.

فعلاً عندما سرد السندباد قصته على الخليفة هارون الرشيد الذي أعجب أيما إعجاب بمغامرات السندباد البحري «فأمر المؤرخين أن يكتبوا حكايتي ويجعلوها في خزائنه ليعتبر بها كل من رآها»[1].

جـ) التعيين الشخصي:

إن السارد المهيمن شهرزاد تعطينا مجموعة من الإشارات حول شخص المسرود عليه، فهو رجل، أي ليس من جنس النساء، ثم هو من شريحة عمر محددة، فهو ليس بغلام ولا بشيخ، ثم بعد ذلك تعطينا اسمه أي علامته المميزة واللصيقة به واسمه هو السندباد. وبعد الاسم تردف ذلك بصفة هي أقرب إلى المهنة التي يمتهنها أكثر مما تعني انتماءه إلى قبيلة معينة، بل تدمجه ضمن طبقة اجتماعية معينة هي طبقة الحمالين، والذين يمكن إدراجهم ضمن *طبقات المجتمع الدنيا*.

ولكي لا يلتبس الأمر حول هذه الصفة، ولتحديد هوية ومهنة السندباد الحمال فإن الساردة تفصل في ذلك فالحمال رجل فقير، ويقوم بحمل أغراض الناس وبضاعتهم ليس على دابة أو آلة ولكن على رأسه. وهو ما يعني فقره المدقع.

د) التأطير الاجتماعي:

إذا كان السندباد الحمال، فإن هذه المهنة تعتبر مهنة الأتعاب والتعرض إلى كل الظروف الطبيعية والاجتماعية القاسية، وهو ما يؤكد المقطع السردي التالي:

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ١٣ ج ٤.

«فاتفق له أنه حمل في يوم من الأيام حمولة ثقيلة، وكان ذلك اليوم شديد الحر، فتعب من تلك الحمولة وعرق واشتد عليه الحر»(١).

فالظروف التي يحياها السندباد الحمال ظروف قاسية، فالحمولة التي يحملها ثقيلة جداً، أي أنها فوق الطاقة البشرية، ضف إلى ذلك حرارة الجو والتي تساهم في تعبه ومشقة عنائه وهو ما جعل عرقه يتصبب فالتجأ إلى الظل طلباً للراحة.

انطلاقاً من هذه النقطة يبدأ التعارض بين السندبادين (السندباد البحري والسندباد الحمال) وتظهر الفروق الطبقية بصورة صارخة، بين شخصين يحملان نفس الاسم ولكن الأول يملك كل شيء والثاني لا يملك أي شيء. «فمرّ على باب رجل تاجر قدامه كنس ورش، وهناك هواء معتدل، وكان بجانب الباب مصطبة عريضة، فحط الحمال حمولته على تلك المصطبة ليستريح ويشم الهواء، فخرج عليه من ذلك الباب نسيم رائق ورائحة ذكية، فاستلذ الحمال لذلك وجلس على جانب المصطبة فسمع في ذلك المكان نغماً وأوتاراً وعود وأصواتٍ مطربةً وأنواع إنشاء معربة... وهبطت عليه رائحة أطعمة طيبة ذكية من جميع الألوان المختلفة والشراب الطيب...»(٢).

كل هذه العناصر تساهم في تعيين الهوة بين الرجلين، أي بين السارد والمسرود عليه وتعطي للسارد تفوقاً اجتماعيّاً لا يحلم به المسرود عليه، إذ يبدو أن لا شيء يمكن أن يجمع بينهما. لكن المسرود عليه وهو يعيش هذا الانبهار فإنه لا يملك نفسه في التعبير عن دهشته بأبيات شعرية يقول فيها:

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٦.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٦.

فكـم مـن شـقي بـلا راحـة   يـنعم فـي خـير فـيء وظـلّ
وأصـبحت في تعـب زائـد   وأمـري عجيـب وقـد زاد حملي
وغـيري سـعيد بـلا شـقـوة   ومـا حمـل الدهـر يوماً كحملي
يـنعـم في عيشـه دائمـاً   ببسـط وعـز وشـرب وأكـل
وكـل الخلائـق مـن نطفـة   أنـا مـثل هـذا وهـذا كمثلي
ولكـن شـتـان مـا بينـنـا   وشتـان ما بين خمـر وخـل
ولسـت أقـول علـيك افـتراء   فأنـت حكيـم حكمـت بعـدل[1]

إن هذه الأبيات تعطينا بعدا آخر عن شخصية السندباد الحمال، وهو إن لم نقل شاعراً، فهو على الأقل راوية للشعر، وهذه المقطوعة من الأبيات الشعرية فيها تعريض، أي تلميح لصاحب الدار، ومقارنة بينهما مع الحكم مسبقاً بأنه شقي أكثر مما شقي صاحب الدار، رغم تساوي البشر ولكنه في الأخير يقر بأن هذا عدل من الله وأن الحكمة الإلهية هي التي شاءت أن يكون هو على ما هو عليه وأن يكون صاحب الدار في هذا النعيم والبذخ.

ولكن صاحب الدار والذي لم تكشف هويته حتى الآن قد تأثر بهذه الأبيات الشعرية وحركت فضوله، لأنه أحس أنه سيلتقي براوية مثله وكانت العلاقة بينهما علاقة لغوية بالدرجة الأولى.

لقد استطاع المسرود عليه أن يوقع السارد (السندباد البحري) في شباكه وأن يجعله أسيراً له ويؤثر فيه بشعره وهو ما جعله يستدعيه إلى بيته ويكرم مقامه،

---

(١) المرجع نفسه. ص ٣٩٧.

وبالتالي يظهر له مهارته في الحكي. لقد استعمل المسرود عليه نفس الأسلحة التي استعملها السارد لاحقاً ويؤثر فيه، وهكذا نلاحظ أن اللغة هي التي جمعتهما، كما جمعهما الاسم (السندباد).

إن المسرود عليه لا يقتحم عالم السرد وفضاء الحكي إلا بدعوة من السارد، فالسندباد البحري هو الذي يبحث في طلبه «أطْلَعَ عليه غلام صغير السن حسن الوجه مليح القد فاخر الملابس، فقبض على يد الحمال وقال له: ادخل كلم سيدي فإنه يدعوك...»[1].

انطلاقاً من هذه الملاحظات التي أعطتها الحكاية حول طبيعة وهوية المسرود عليه، ووصفه داخل الخطاب السردي وبين ثناياه، بهذه الكيفية نلاحظ أن «صورة المسرود عليه تتجلى قبل كل شيء من الحكاية التي أعطيت عنه»[2] وهو ما قامت به الساردة من الدرجة الأولى، أي شهرزاد.

وعندما يقبل السندباد الحمال دعوة صاحب المنـــزل، يقتحم المكان، ويواجه مجلساً عظيماً «فيه من السادات الكرام والموالي العظام... وفي صدر ذلك المجلس رجل عظيم محترم قد لكزه الشيب في عوارضه»[3] إن الدعوة التي خص بها السندباد الحمال أي المسرود عليه غير منتظرة ولا متوقعة، وبالتالي فإنه قد وجد نفسه أمام ناس غرباء وهو «يجهل كل شيء عن الأشخاص الذين قدموا له»[4] وعليه، أن ينتظر تقديمهم والتعرف عليهم.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٧.

(٢) G. Prince: Introduction à l'étude du narrataire. p 183. Poétique N° 14. 1973.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

(٤) G. Prince: Introduction à l'étude du narrataire. p 182

وهؤلاء «السادات الكرام والموالي العظام» يبقون مجهولين بالنسبة إلى الحمال، وحتى ولو توطدت بينهما علاقة المكان والاستماع إلى نفس الحكايات، وتبقى أسماؤهم مجهولة إلى الأبد.

ولكن الشخص الوحيد الذي تتحدد هويته هو الرجل الذي كان يتصدر ذلك المجلس وهو الذي يقوم بتقديم نفسه وهويته واسمه إلى السندباد الحمال الذي يسأل عن حاله، ثم بعد ذلك يقدم نفسه دون أن يطلب منه ذلك وهو ربما يعود إلى تقاليد الضيافة العربية حيث يبادر بالقول: «اعلم يا حمال أن اسمك مثل اسمي فأنا السندباد البحري...»[1] وربما يكون هذا قد أثار دهشة الحمال عندما اكتشف أن هذا «الرجل العظيم» يحمل نفس اسمه.

بهذه الكيفية ينوب كل الأشخاص الآخرين في زحمة التفاصيل ويغيبون كلهم عن مسرح الأحداث ليبقى الحوار بين السارد (السندباد البحري) والمسرود عليه (السندباد البري) الذي يقبل كل ما يقدم له من حكايات وطرائف وهذه الثنائية البنيوية لها دلالاتها التي لا تخفى على أحد، إذ أننا نجد أن الهيئتين السرديتين في وضعية تقابل وليس في وضعية تضاد، وهو ما جعل (الحمال) يصغي إلى حكايات السندباد البحري وكأنه يصغي إلى حكايته الشخصية ولكن بطريقة

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

معكوسة «وهو ما يعطينا الانطباع بأن حكايات السندباد البحري يمكن عدها مجموعة من الخيالات التي يلجأ إليها الحمال للهروب من واقعه المضني»(1).

لهذه الأسباب ربما نجد أن (السندباد الحمال) لا يبدي أية مقاومة ولا يظهر أي اعتراض عن كل حكايات السندباد البحري، فهو يصغي إليه وكأنه يصغي إلى النداء القادم من أعماقه لذلك فهو لا يعارضه ولا يجادله ولا يطلب منه أي توضيح أو أي استفسار بل بقي مأخوذاً بنغمة حكمية وكأنه يعرف مسبقاً هذه الحكايات.

ولهذه الأسباب يمكن أن نقول إن المسرود عليه يعتبر هيئة سردية في درجة الصفر، لأنه لا يدفع بالحكي إلى التطور أو التأزم، لهذا فإنه ينمحي تماماً من فضاء الحكي ويتحول إلى مجرد أداة سردية مفرغة من أية وظيفة لأن السندباد البحري يمارس هيمنة أكيدة وعنيفة على مستمعه (الحمال) ويجرده من كل أدوات المقاومة وهذه الهيمنة يستمدها من وضعه الاجتماعي أولاً، لأنه غني وله مال كثير وخدم وحشم وقصر كأنه من «رياض الجنة» ويقدم طعاماً لذيذاً لا يجد إليه (الحمال) سبيلاً في غير هذا الموضع، ثم إن السندباد البحري هو البطل الذي أنجز كل الأحداث وقام بالمغامرات العجيبة التي تفوق الخيال وتجشم الصعاب وخاض المخاطر بشجاعة نادرة وقوة خارقة وفي النهاية فهو القادر على إنجاز فعل الحكي ونص السرد. لذا فإن هيمنته تأتي من هذه العناصر وتستمد منها شرعيتها فهو القائم بفعل الحكي وهو المنجز للأحداث والصانع الماهر للمغامرات والأفعال البطولية.

---

(1) B. Bettelheim: Psychanalyse des contes de fées. p 136.

وهذه الهيمنة جعلت المسرود عليه ينضوي داخل صوت السارد ويتحول من «كائن ورقي» حسب تعبير رولان بارت، أو «كائن كلامي» إلى مجرد عنصر سردي معطل عن كل وظيفة بعد أن سحقته آلة السرد وجردته من آلية الاستماع ليتحول إلى متلق سلبي بعد أن سلبه السندباد البحري كل حق في القيام بوظيفته السردية.

وفي هذا السياق - سياق الهيمنة المطلقة للسارد على المسرود عليه يتم تحويل الأدوار ويصير السندباد البحري هو السارد والمسرود عليه (أو على الأقل بنسبة كبيرة) في الوقت ذاته(١) وهو ما يبرز تفوقه على الصعيد الاجتماعي وعلى صعيد التجربة وما يترجمه على مستوى السرد.

هذه الوضعية التي يحتلها كل من السارد (السندباد البحري) والمسرود عليه (الحمال) جعلت الكثير من النقاد يضعون العلاقة بين هاتين الهيئتين السرديتين بالعلاقة السكونية لأنها تفتقد إلى التفاعل سواء كان في جانبه الإيجابي أو في جانبه السلبي وهو ما عدّه جان روسيه J. Rousset خاصية من خصائص ألف ليلة وليلة(٢) وهو عكس ما يلاحظ على هذه العلاقة في مجموعة جيوفاني بوكاتشيو التي تحمل عنوان الديكاميرون التي أرجع عدد كبير من الباحثين أصولها إلى ألف ليلة وليلة وتأثرها الواضح بها، أو كما لاحظنا في بحث سابق لنا حول البنية السردية في كليلة ودمنة حيث تبدو العلاقة بين بيدبا الفيلسوف (الراوي) والملك (المروي له) علاقة تفاعلية غير مستقرة ولا ثابتة بل خاضعة لسياقات الكلام وملابسات الحكي.

---

(١) T. Todorov: Poétique de la prose. p 43.

(٢) J. Rousset: La question du narrataire. p 32.

إذا تفحصنا حكاية السندباد البحري بدقة دون التركيز على المسرود عليه الوحيد المعلن عنه في الحكاية الإطارية والذي هو السندباد الحمال والذي استقطب اهتمام الباحثين والقراء وقدمت بصدده الدراسات الصافية والعميقة، فإننا نلاحظ أن المسرود عليه يتنوع بتنوع الحكايات ويتعدد بتوالدها وتكاثرها أو انشطارها، ويصير مسروداً عليه متعدداً أي مسروداً عليه بشكل الجمع.

هذه الملاحظة صاغها عبد الله إبراهيم بقوله: «وثمة مظهر لثنائية الراوي والمروي له، يتناقض والمظهر السابق، ويتمثل في بناء الراوي مفرداً، وتعدد المروي له مع توالد مزيد من الحكايات ضمن إطار الحكاية الأم، ومن أمثلة ذلك (حكاية السندباد البحري) ففي الوقت الذي تروي فيه شهرزاد لشهريار حكاية السندباد البحري، يقوم هو بنفسه برواية حكاياته السبع إلى السندباد البري، ولا يكتفي بذلك، بل إن السندباد يروي لعدد كبير من المروي لهم، حكاياته، حيثما وقعت، وهذا يكشف تعدداً في مستويات المروي له وثباتاً في مستوى الراوي»[1].

إن انشطار المروي له وتعدده يكشف عن تنوع مستويات الحكي وتحولات السرد كما يبين صيغ التواتر السردي كما وضح ذلك جيرار جينت حيث تعرض الحكاية أكثر من مرة وهذا لضرورات الحكي وتطلبات السرد.

وإذا قرأنا حكاية السندباد في صيغتها التتابعية ونسقها السردي فإننا نلاحظ أن أول مسرود عليه (عدا السندباد الحمال) هو أحد سيّاس البحر الذين يشتغلون لصالح الملك المهرجان. وتبدو صورة هذا المسرود عليه في البداية حادة حيث إن الأفعال الكلامية التي تنجزها تتميز بالصيغ الأمرية Injonctives[2] وذلك للهيمنة

(١) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص ١٠٠.

(٢) J. Searle: Les actes de langage. p 84.

على السندباد البحري قصد ترهيبه وإذلاله: «من أنت؟ ومن أين جئت؟ وما سبب وصولك إلى هذا المكان؟»[1] ولكن صورة هذا الرجل لم تتحدد بدقة، ولكنه بقي مجرد صوت، وهذا الصوت فيه الكثير من القوة والنفوذ «وإذا برجل خرج من تحت الأرض وصاح علي وتبعني»[2] إنه لحد الآن صوت لا غير ولكنه مشحون بالقوة وله سيادة مطلقة على السارد.

وتلين العلاقة بين الرجلين عندما يقدم (هذا الرجل) الطعام للسندباد البحري وتمتد بينهما فسحة من الكلام فيتموضع هذا المجهول داخل بنية الحكي ويتخذ لنفسه وضعية المسرود عليه عندما يقدم السندباد البحري نفسه كسارد وهو بهذا يفرض عليه دور المسرود عليه وذلك عن طريق المناورات السردية ورسائل التقريب وأساليب التخريف حيث يقول السندباد: «فأخبرته بجميع ما كان من أمري من المبتدا إلى المنتهى، فتعجب من قصتي»[3].

تتجلى الكفاءة السردية للسندباد من خلال قرينتين: الأولى هي قدرته على جعل هذا «المجهول» مسروداً عليه بعد أن استطاع أن يبرم معه عقداً سردياً، وقد التزم بهذا العقد لأنه استمع إلى قصة السندباد من البداية إلى النهاية. والثانية هي أن السندباد استطاع أن يستولي على عقل وخيال هذا الرجل وأن يبرز تفوقه أمامه باعتباره بطلاً خاض المغامرات وباعتباره سارداً ممتازاً استطاع أن يثير إعجابه.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٢.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) المرجع نفسه.

هذان السببان جعلا هذا الرجل (الذي هو سائس البحر) يخضع لسحر السرد ويريد أن ينقله إلى ملكه وولي نعمته تقديراً له وإظهاراً لخدمته له وعرفاناً لنفوذه وسلطانه. ومنه قدم السندباد البحري إلى الملك المهرجان الذي قام بدور المسرود عليه مرتين، المرة الأولى كان السارد الجماعي مجموعة سياس البحر الذين «أعلموه بقصتي»[1] والمرة الثانية عندما دخل عليه السندباد البحري «فأخبرته بجميع ما حصل لي وبكل ما رأيته من المبتدا إلى المنتهى»[2] وهو ما أعجب الملك وأثار دهشته واستغرابه، ولكي يكافئه فقد عينه «عاملاً على ميناء البحر وكاتباً على كل مركب يعبر إلى البر»[3] وقد استفاد السندباد من هذا الامتياز مدة طويلة.

وبحكم هذه الوظيفة الجديدة التي أسندت إليه، أي مراقبة بضائع السفن التي ترسو على الشواطئ الواقعة تحت نفوذ الملك المهرجان، فقد استطاع السندباد البحري أن يحصل على بضاعته التي سافر بها المركب الذي قدم فيه من البصرة وتركه على الجزيرة وحيداً، وفي نفس الوقت على مسرود عليه هو صاحب المركب الذي أعاد عليه قصته كاملة «ثم إني حكيت للريس جميع ما كان مني من حين خرجت معه من بغداد إلى أن وصلنا إلى تلك الجزيرة التي غرقنا فيها، وأخبرته ببعض أحوال جرت بيني وبينه»[4].

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٤.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) المرجع نفسه.

(٤) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٦.

إن المسرود عليه في هذا الموقف لا تعرف عنه أوصاف، ولكنه مجرد بحار يقوم برحلات دائرية ينطلق من البصرة ليعود إليها بعد شهور، وربما بعد سنوات ولكن تحويله سردياً إلى مسرود عليه، فهذا له دلالة كبيرة، إذ عن طريق تقنية الاسترجاع Analepse حيث يعاود السرد إنتاج خصائصه بنوع من التفصيل والتذكير[1] وملء الفراغ الذي أحدثه الحذف.

وعندما ينجو السارد (السندباد البحري) من الموت المحقق، سواء في الجزيرة الموحِشة، جزيرة طائر الرخ، ووادي الأفاعي الذي أرضه من حجر الألماس فإنه يبحث عن مسرود عليه يكون في البداية مفرداً ثم يتحول إلى مسرود عليه جماعي. فالمسرود عليه الفردي هو التاجر الذي جرى صائحاً على النسر عندما حط بالذبيحة على الأرض ومعها السارد.

إن السرد يرتفع إيقاعه من الأسفل إلى الأعلى، وبين النقطتين سارد متمرس على الأخبار وأساليب الحكي ويحكم القبض على المسرود عليه لأنه زميل له في المهنة فهو تاجر أيضاً، ثم إنه سارد لقصة، وقد وقع في أسر السارد عندما قال له: «لا تخف ولا تخش فإنني أنسي من خيار الإنس، وكنت تاجراً ولي حكاية عجيبة»[2] فهذا السارد يملك ثلاثة أشياء تجعل المسرود عليه يقبل بسهولة القيام بالدور المفروض عليه. فهو ذو مكانة اجتماعية، لأنه تاجر الذي عرف عن طبقة التجار «تأثيراتهم الكبيرة في حياة الناس عامة، ونفوذهم لدى الخلفاء، والولاة، وأولي الأمر»[3] وهو إضافة إلى ذلك يملك الشيء الكثير من الشيء المفقود الذي

G. Genette: Figures III. p 95. (1)

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٣.

(٣)حسن حميد: الف ليلة وليلة / شهوة الكلام. ص ١٠٩.

جاء من أجله التجار إلى هذا المكان الخطر وهو الأحجار الكريمة والألماس، ثم أخيراً فإنه يمتلك الكفاءة لإنجاز الحكي.

هذه الكفاءات جعلت السندباد قادرا على صياغة وصنع مسرود عليه، فقد واجه مجموعة من التجار الفضوليين الذين استفزهم طريقة نجاة هذا «الزميل» من وادي الأفاعي وطريقة حصوله على الكثير من الأشياء المفقودة لذلك لم يترددوا في القيام بدور المسرود عليهم، فمارس عليهم السندباد تفوقه بكل اعتزاز ونشوة «وأعلمتهم بجميع قصتي وما قاسيته في سفرتي، وأخبرتهم بسبب وصولي إلى هذا الوادي»[1].

وتشاء ضرورات الحكي، أن يلتقي السندباد مع البحارة الذي تغيب عنه في الرحلة إثر طارئ عابر، فيجعل منهم مسروداً عليه جماعي فيحكي لهم قصته مع العملاق الأسود ثم قصته مع الحية التي تستطيع أن تبلع الرجل إلى صدره وكيف استطاع الإفلات منها ثم الهروب فالنجاة «فأخبرتهم بجميع ما جرى لي من أوله إلى آخره، وما قاسيته من الشدائد، فتعجبوا من ذلك غاية العجب»[2] إن المسرود عليه يبدي دائماً إعجابه بل وأكثر من ذلك تعجبه لأن السارد يجعل منهم مسروداً عليه مأخوذاً بالحكي ومغرماً بالأحداث الغريبة.

ولكن السارد يجعل من ربان المركب (الريس) مسروداً عليه ممتازاً، إذ عليه أن يقنعه بأنه هو الشخص الذي غرق وافتقده الجميع دون جدوى وعليه أن يعيد عليه تفاصيل الرحلة إلى غاية غرقه، في حين أن المسرود عليه الجماعي (البحارة)

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢١.

كان قد أسمعه مغامراته مع الوحش الأسود والحية العملاقة. وهكذا يجعل من (الريس) مسروداً عليه، ولكي يقنعه بهويته الحقيقية فإنه يستشهد بتجار الألماس (أي المسرود عليهم من قبل): «يا ريس السلامة اعلم أني أنا السندباد البحري... وجميع التجار الذين يجلبون حجر الألماس رؤوني وأنا في جبل الألماس ويشهدون لي بأني أنا السندباد البحري كما أخبرتهم بقصتي وما جرى لي معكم في المركب»[1] وبعد أن استمع الريس لقصة السندباد، فإنه لم يتمالك عن وصفها بالغريبة عندما علق عليها بقوله: «يا سيدي إن قصتك عجيبة وأمرك غريب...»[2] إن العجب والغرابة يعتبران قيمتان سرديتان يستطيع بها السندباد خلق مسرود عليه وإخضاعه لفعل السرد وشل لكل مقاومة محتملة.

ومادام السارد يمتلك كفاية السرد والقدرة على إنجاز الفعل والحدث فإنه يستطيع الإفلات من آكلي لحوم البشر والتخلص من شرهم وقد استمرت رحلة العذاب -الهروب- باتجاه النجاة «مدة سبعة أيام بلياليها» إلى أن صادف جماعة يجمعون حب الفلفل، فاتخذ منهم مسرودين عليهم «فأخبرتهم بجميع ما كان من أمري وما جرى لي من الأهوال وما قاسيته من الشدائد... وأخبرتهم بما جرى لي معهم (العراة - آكلي لحوم البشر) وكيف أخذوا أصحابي وأطعموهم الطعام و لم آكل منه...»[3].

(١) ألف ليلة وليلة. ص.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٢٤.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٨-٤٢٩.

ومثلما حدث في السابق، فإن تأثير الحكي الذي أنجزه السندباد البحري جعل جامعي حب الفلفل يقدمونه إلى ملكهم الذي حوّله هو الآخر إلى مسرود عليه عندما أعاد عليه، وبالتفاصيل حكايته، «فأخبرته بما كان من أمري وما جرى لي وما اتفق من يوم خروجي من مدينة بغداد إلى حين وصلت إليه»(١). وقد استطاع السندباد بهذه الطريقة أن يكتسب مكانة مرموقة داخل هذا المجتمع الجديد. وهذه المرة خلافاً للمرات السابقة فإن نجاة السندباد تتحقق عن طريق مركب عبر من مكان الضياع الذي كان فيه السندباد ولكنه لم يسرد عليهم «ما جرى له».

وعندما يتعرض السندباد البحري لعقوبة شيخ البحر الذي بقي معلقاً في عنقه «مدة من الزمان» فإنه يستطيع الفكاك منه وقتله بعد أن أشربه الخمر، فيلتقي بالتجار على شاطئ الجزيرة ويحوّلهم إلى مسرود عليهم «فأخبرتهم بأمري وما جرى لي، فتعجبوا من ذلك غاية العجب»(٢). وبواسطة السرد يستطيع السندباد الاندماج في المجتمع الجديد ويصير فيهم فرداً له كل الحقوق التي ينعم بها أبناء «مدينة القرود».

ومثلما حدث في المرة السابقة فإنه عندما يستقل السندباد المركب في عودته إلى بغداد فهو لا يقوم بسرد حكايته على التجار البحارة ولا على ربان السفينة ولكنه يؤجل فعل الحكي إلى غاية وصوله إلى بغداد مدينة السلام.

ومرة أخرى يتحطم المركب الذي كان عليه السندباد وعن طريق مناوراته مع الموج يستطيع السارد أن يصل إلى بر الأمان بعد أن أنهكه التعب فيلتقي

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤٢٩.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٤٣.

بمجموعة من الهنود والأحباش. في البداية يبدو التواصل مستحيلاً وغير ممكن لاختلاف اللغات إلى أن تدخّل أحدهم فكلّم السندباد «بلسان عربي»، وابتداء من هنا يتم التواصل ولكي يشكرهم فإنه سوف يحكي لهم مغامراته «وأخبرتهم بجميع ما جرى لي من أوله إلى آخره، وما لقيته في ذلك النهار وضيقه»(١).

ولم يعلق السارد على رد فعل المسرود عليه وتأثير السرد فيه بطريقة صريحة وواضحة ولكن السياق المعتاد يوحي بذلك.

ورد فعل المسرود عليه والذي لا يظهر صراحة يترجم عبر فعل كلامي مفاده: «لابد أن نأخذه معنا ونعرضه على ملكنا ليخبره بما جرى له»(٢). في هذا السياق يظهر المسرود عليه -الجماعي- عجزه عن القيام بوظيفة السرد، أي أن يتحول إلى سارد، ولكنه ينقل هذه الهيئة إلى فضاء سردي آخر لتمارس وظيفتها الموكولة إليها، وفي حضرة ملك الهنود والأحباش.

وكما جرت تقاليد الحكي فإن الملك يتخذ موقع المسرود عليه ويفسح المجال للسارد -السندباد البحري- الذي يخبره بجميع ما كان من أمره وما لقيه من أوله إلى آخره(٣). ولا يكتفي السندباد بإرسال الحكي وتوصيله إلى الملك الذي تعجب من حكي السندباد غاية العجب ولكنه يهديه أيضاً بعضاً من المعادن والجواهر والعود والعنبر الخام. بهذه الطريقة حول السندباد الملك إلى محاور ومستفسر عن أحوال بلاد المسلمين.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٤٣.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ١١ ج ٤.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ١١ ج ٤.

وهناك مسرود عليه يتميز عن باقي متلقي السرد هو الخليفة العباسي هارون الرشيد الذي استطاع السارد بشجاعته وتمكنه من تحويل مغامراته (كمجموعة من الأحداث والأفعال) إلى أشكال سردية جعله مسروداً عليه ذي امتياز استثنائي. لقد حمل إليه السارد «هدية عظيمة» من ملك الهنود والأحباش، ولكنه حمل إليه أيضاً حكياً وجواهر سردية «وأخبرته بجميع ما جرى لي... في السفر وكيف كان خلاصي من ذلك النهر إلى تلك المدينة، وما جرى لي فيها وبسبب إرسال الهدية...»[1].

إن تعجب هذا المسرود عليه لم يتوقف عند إبداء علامات التعجب والاستغراب ولكنه أراد تخليد هذه المغامرات عندما «أمر المؤرخين أن يكتبوا حكايتي ويجعلوها في خزائنه، ليعتبر بها كل من رآها»[2]. وهذا الموقف الذي أبداه المسرود عليه -هارون الرشيد- له أكثر من دلالة حيث أعطى الأوامر للمؤرخين لتدوين الأحداث وهو ما يدل على حب الخليفة العباسي للعلماء والمثقفين، وهو ما تشهد به كتب التاريخ، وأخيراً، وهو ربما تأويل بعيد أن الخليفة قد أصدر هذا الأمر كإشارة لتشجيع التجارة والمبادرات الفردية في المغامرة.

وفي الرحلة السابعة نلاحظ أن المسرود عليه هم المستمعون الذين تضمهم حلقة السرد في بيت السارد -السندباد البحري- في بغداد، والسندباد الحمال ينمحي ضمن كتلة المستمعين فيخاطب السارد المسرود عليهم قائلاً: «اعلموا يا جماعة الخير أني لما رجعت من السفرة السادسة... اشتاقت نفسي إلى الفرجة في

(١) ألف ليلة وليلة. ص ١٣ ج ٤.

(٢) المرجع نفسه. ص ١٣ ج ٤.

البلاد وإلى ركوب البحر وعشرة التجار وسماع الأخبار...»[1] ويبدأ السارد في إنتاج الحكي ولكنه في هذه الرحلة لا يتخذ من أي شخص آخر أو مجموعة من الأشخاص مسروداً عليه غير مستمعيه الذي اجتمع بهم في منـزله ببغداد. وهذا له دلالته على مستوى البنية السردية إذ يمكن اعتبار هذا كدليل على انغلاق بنية الحكي للعودة إلى نقطة البداية.

وما يمكن ملاحظته على المسرود عليه في حكاية السندباد البحري خصوصاً وفي حكايات ألف ليلة وليلة عموماً أنه متلق سلبي، أي لا يدخل في أي نوع من أنواع العلاقات مع المسرود أو مع المسرود عليه ولهذا ظلت العلاقة ثابتة بينه وبين المكونين الآخرين من مكونات السردية وبالتالي فإن المعايير والوظائف التي اقترحها «جيرالد برنس» لا تؤدي دورها كما هو مفترض.

ومن السردية الكلاسيكية فقد رأى ابن الجوزي أن تفاعل المستمع يجب أن يكون في مستوى المقدرة القصصية لمرسل السرد عندما قال: «وأما ما يجري من المستمعين فمن ذلك التخبيط الذي يسمونه الوجد، وتخريق الثياب واللطم على الرأس والوجه، فترى الواحد بزعمه يستغيث، ويخرق ثيابه، ويقع على الناس»[2].

هذه الملاحظة تتعلق أساساً بالقص الديني والوعظ ولكنها قد تطال القص الشعبي ولو بدرجة أقل ولكن مع ذلك نلاحظ أن السارد هو الذي يقوم بوصف حالة الإثارة عند المتلقي مكتفياً بجملة نمطية «فأعجب بذلك غاية الإعجاب» وبهذه الجملة فإنه يصادر ردود فعل المسرود عليه ويستولي على أحكامه وانطباعاته وبالتالي فإنه يجعله مجرد صدى لتصوراته وأهوائه.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ١٤ ج ٤.

(٢) ابن الجوزي: كتاب القصاص والمذكرين. ص ٩٥.

٣- المسرود

لقد لاحظ أغلب السرديين أن التحليل التطبيقي للنصوص السردية، باستعمال المفاهيم والأدوات الإجرائية التي طرحتها السرديات يعرض مجموعة من المشاكل خاصة فيما يتعلق بالمفاهيم وتحديد المجالات. واعتقد أن هذه الصعوبة والإحراجات المصحوبة في غالب الأحيان بنوع من القلق والاضطراب، تعود إلى كون هذه المفاهيم تستمد قوتها المعرفية وأصولها النظرية من مجالات علمية متباينة.

ولهذه الأسباب نجد أن السرديات تستعمل كثيراً من المفاهيم والمصطلحات للتعبير عن مجال واحد وهو القص بمفهومه الواسع فهي تستعمل السرد - الخطاب - الحكاية - القصة - الحكي - المحكي - المروي - المسرود وغيرها كثير من المفاهيم. وعند التطبيق يميز الباحثون بين القصة كمضمون أي مجموعة من الأحداث من جانب، والقصة باعتبارها خطاباً أي مجموعة من الآليات اللغوية والتقنيات السردية من جهة ثانية.

وقد بقيت المفاهيم متضاربة ومختلطة وفي الكثير من الأحيان تتبادل مواقعها بدون أي ضابط منهجي أو تبرير علمي إلى أن قام جيرار جينت بتحديدها وإرساء قواعدها حيث عرف القصة Histoire بأنها مجموعة من الأحداث التي تكوّن النص السردي. والحكاية Récit وهي المنتوج الدلالي التركيـــبي والسرد Narration وهي الطريقة التي تقدم بها الحكاية وفي الممارسة فإن السرد لا يقتصر على مستوى دون الآخر بل إنه يتناول المكونات الثلاثة وفي تعالقها وتفاعلها.

ويعرف حميد لحمداني السرد بأنه «الكيفية التي تروى بها القصة»[1] أي أن ما يهم في هذا المستوى هو الجانب البنائي والتركيبي أي كيف تنتظم الأحداث في سلاسل ومنظومات سردية قادرة على إنتاج معنى سردي معين أو الإيهام بواقعية الأفعال وحسية الأشخاص. ولا يغفل حميد لحمداني جانب المضمون والذي صار ضرورياً ولا يمكن الاستغناء عنه؛ ولذلك فهو يلاحظ أن السرد يقوم على دعامتين أساسيتين.

«أولاهما: أن يحتوى على قصة ما، تضم أحداثاً معينة.

وثانيهما: أن يعني الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي»[2].

وهذا يفيد أننا لا يمكننا الحديث عن القصة وإهمال كيفية صياغتها وتقديمها وإعطائها الشكل المناسب مع قوانين السرد وطرائق الحكي. وإلى هذه الفكرة يذهب عبد الله إبراهيم الذي يعرف (المروي) أي (المسرود) عندما يقول: «يمكن تعريف المروي: بأنه كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان، وتعد «الحكاية» جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله، بوصفها مكونات له»[3]. هذا تعريف يعطينا عناصر أو مكونات المروي وهي الأحداث (أو الأفعال) والزمان

---

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي. ص ٤٥.

(٢) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص ٤٥.

(٣) عبد الله إبراهيم: السردية العربية، ص ١٢.

والمكان والشخصيات والأهم في كل هذا هو كيفية اشتغالها وتداخلها وانتظامها داخل بنية سردية باستطاعتها إنتاج معنى.

وهذا الفهم قريب جدّاً من الفهم العربي القديم الذي يرى أن السرد يعني التتابع كما جاء في مادة (س.ر.د) بلسان العرب لابن منظور[1] وهي الطابع الخطي للغة كما جاء عند فردينان دي سوسير Linéarité[2] وهي النسيقة التي تطبع كل لغة سواء كانت مكتوبة أو منطوقة لأننا ننطق الجملة وفق تسلسل خطي ولا نستطيع النطق بكل عناصرها دفعة واحدة.

وهذه الملاحظة تنطبق أيضاً على النص السردي فنحن في البداية لا يمكن أن نصوغ الأحداث أو نكتبها إلا في شكل كرونولوجي خاضع لتسلسل الزمن وإذا أردنا فهمها أو دراستها فإننا نحتكم إلى المنطق الذي صيغت وفقه.

أما جذر «حكي» والذي اشتق منه مصدر الحكاية، فإنه يحيلنا إلى معنى النسج، أي الحكاية[3] كما يعني سياقة الخبر ونقله، وقد تعني الحكاية عند الجرجاني مثلاً التصور والتقليد. وهذا الفهم ليس بعيداً عن الفهم الإغريقي عند أرسطو خاصة الذي ميز بين الحكاية والوصف Diégésis / Mimésis.

انطلاقاً من تراث أرسطو نجد جيرار جينت يعرِّف الحكاية بأنها:«تمثيل حدث أو مجموعة من الأحداث، واقعية كانت أم متخيلة بواسطة اللغة»[4]. وهذه الملاحظة التي جاء بها جينت تؤكد لنا -في المجال النقدي- أن الحكاية هي عبارة عن تمثيل.

---

(١) ابن منظور: لسان العرب. مادة (س.ر.د).

(٢) فاردينان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة. ص ١١٤.

(٣) ابن منظور: لسان العرب (مادة حـــ. ك. ى.).

(٤) G. Genette: Figures II p 49.

أما المتن الحكائي فإنه حسب حميد لحمداني «مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكوّن مادة أوليةً للحكاية. أما المبنى الحكائي، فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته، وبعبارة أوضح: إن المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، والمبنى الحكائي هو القصة نفسها، ولكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني»(١).

وإذا كانت الحكاية ترتبط بالجانب الفني البنائي فإن القصة تحيلنا مباشرة على الأحداث، أي مضمون الحكاية وقد ارتبط مفهوم القصة بالخبر، مثله مثلما حدث في اللغة الفرنسية مثلا حيث نجد أن كلمة Histoire تعني التاريخ (علم التاريخ) كما قد تعني القصة ولتفادي الإلتباس فإن التاريخ Histoire يكتب الحرف الأول منه بخط كبير بينما القصة فإنها يكتب الحرف الأول من الكلمة بخط صغير. وقد خصص بول ريكور P.Ricoeur والمركز الظاهر الذي يديره لهذه القضية بمجموعة من الأعمال ضمنها كتاب السردية La narrativité(٢) وقد خصص بمجموعة من الفصول لبحث علاقة التاريخ بالقصة والخطاب القصصي والتاريخ.

وقد ارتبط مفهوم القصة بالخبر كما جاء في «لسان العرب» حيث يقول ابن منظور: «الخبر، وهو القصص، وقص عليّ خبره يقصه قصّاً وقصصاً: أورده. والقصص (بالفتح): الخبر المقصوص، وضع موضوع المصدر حتى صار أغلب عليه. والقصص (بالكسر): جمع القصة التي تكتب»(٣).

---

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي. ص ٢١.

(٢) P. Ricoeur: La narrativité. pp 3-49-13-17.

(٣) ابن منظور: لسان العرب (مادة خ. ب. ر.).

وفي سياق الثقافة الدينية نجد أن أبا الفرج ابن الجوزي قد خص كتاباً للقصص بعنوان «كتاب القصاص والمذكّرين» الذي هو عبارة عن مونوغرافيا للقصاصين وطرائقهم وطبقاتهم وفيه حديث عن صنعة القص والمواقف المتباينة من إباحته وتحريمه وأسباب ذلك. والذي يهمنا في هذا السياق هو تقريب مفهوم القصة من الخبر إذ يقول: «فالقاص هو الذي يتبع القصة الماضية بالحكاية عنها والشرح لها، وهذا في الغالب عبارة عمن يروي أخبار الماضي»(١).

وهذه العلاقة المتينة بين القص والخبر نجدها حاضرة بقوة في حكايات ألف ليلة وليلة ومن ضمنها حكايات السندباد البحري، حيث تقول لنا الحكاية الإطارية أن شهرزاد امرأة ذات ثقافة عالية وقد أطلقت على أخبار الأوائل إضافة إلى ضلوعها في العلوم وفقهها في الدين.

ونجد أن عبد الله إبراهيم يذهب إلى نفس الملاحظة عندما يقول: «لقد نهضت الأنواع القصصية العربية الكبرى، كالحكاية الخرافية والسيرة والمقامة على موروث إخباري وفيما يمكن القول إن الحكاية الخرافية، استندت إلى الأخبار القديمة التي تنتمي إلى مرحلة متقدمة من مراحل وعي الإنسان، فإن السيرة تشكلت أول الأمر من الأخبار الخاصة بالرسول وحياته، أما المقامة فإنها استلهمت أخبار الشطار والعيارين والظرفاء. ولكن بنية النوع القصصي تختلف عن بنية الخبر في كل مكونات البنية السردية»(٢).

---

(١) ابن الجوزي: كتاب القصاص والمذكرين. ص ص ٩-١٠.

(٢) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص ١٧.

ومن خلال هذا الاستشهاد نتأكد أن الخبر مكون أساسي من مكونات البنية السردية وعليه تقوم كل الأجناس السردية وهو ما يوضح أن الخبر فردياً كان أم جماعياً هو الذي ينتج القصص بطريقة غير مباشرة وعليه تنبني الحكايات وقد يظهر بطريقة متخفية من خلال الإحالات والإشارات، وكانت سهير القلماوي قد أكدت على هذه القضية في أكثر من موضع[1] وهو ما يدل دلالة قاطعة على وثوق العلاقة بين القص والتاريخ حيث يستلهم التاريخ القص في أحداثه وأفعاله، ويحاول القص أن يحاكي التاريخ في بنيته وطريقة عرضه للأحداث.

ويؤكد على هذه القضية أحد الباحثين العرب: «فالحكاية هي من جهة تاريخ أو عرض للواقع، كما بيّنا بصدد العنصر الأول من الحكايات، وهي من جهة أخرى مفاتيح لفهم هذا الواقع»[2]. ومن هنا يتضح أن الحكاية، أو القصة بصورة عامة تحتوي على جانب تاريخي مهم وبكيفيات مختلفة، وهو ما يساعد في بعض الأحيان على فهم النقاط الغامضة في التاريخ أو التي أهملها المؤرخون عمداً أو سهواً.

وقد أثارت هذه القضايا الباحث الأمريكي إيمري نف **Emery Neff** الذي خصص كتاباً لبحث «إسهام الأدب والعلوم الأدبية في تدوين التاريخ منذ عهد فولتير» تحت عنوان «المؤرخون وروح الشعر» والذي يعتبر حصيلة لكل الآراء والملاحظات التي بحثت بعمق علاقة التاريخ بالقص، والتاريخ ليس كنسق منطقي ولكن كتجربة قصصية بالدرجة الأولى، لذلك ركز على الجانب الإبداعي في هذه

---

(١) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة. ص ص ٥٩-٢٤٩-٢٥٨-٢٦٧.

(٢) بوعلي ياسين: حكايات شهرزاد. ص٧٣. مجلة دراسات عربية.

العملية مزيحاً الجانب الإجرائي إلى المرتبة الثانية وهو ما تؤكده مقولته: (إن التاريخ يجب عرضه «كصور» ولا ينبغي أن يحلل إلى تعميمات مجردة، وسحره في «غيابه» وبعده)[1]. وهذا يعني أن الإبداعية في التاريخ، أو بالمصطلح اللساني الإنزياح هي التي تجعل منه مادة قصصية من الدرجة الأولى.

أ) اللعبة السردية :

إن الأدب هو عبارة عن لعب، وهو لعب بالكلمات وقد أكدت الدراسات الأدبية في مجال نظرية الأدب أن الكلمات هي مادة الأدب كما أن الألوان هي مادة الرسم والإيقاع مادة الموسيقا والحجر أو المرمر مادة النحات والمهندس المعماري.

واللعب بالكلمات شكلت نظرية كاملة عند الفلاسفة الذين تناولوا اللغة كميدان للدراسة، وقد تطورت هذه النظرية خاصة عند الألمان والهنغاريين فيما سمي لاحقاً بحلقة «فيينا» Cercle de Vienne الذي تزعمها كارناب ثم لدفيغ فتجنشتين، ولكن لهذه اللعب قواعده، وإلا تحول إلى عبث وضاعت حدود الأدب وتفاصيله.

وفي النصوص السردية فإن قواعد اللعبة قد رسمت وحددت بطريقة دقيقة، وقد صاغها كيليطو في شكل ثلاث مسلمات وهذا انطلاقاً من معاينته ودراسته للأدب السردي العربي القديم وهذا عندما لاحظ أن «القائم بالسرد والقارئ يجهلان قواعد السرد أو لا يعرفانها إلا بصفة ضمنية غامضة لا تتعدى مرحلة الإحساس»[2].

---

(١) إيمري نف: المؤرخون وروح العصر. ص ٦١.

(٢) عبد الفتاح كيليطو: قواعد اللعبة السردية. ص ٢٤١.

وقضية الإحساس بالشكل بعد أن نسي لقرون عديدة وترك المجال واسعاً للدراسات السياقية والمضمونية التي غيبت النص الأدبي وجعلت منه مجرد أنساق فكرية وعقائدية أثارت حفيظة مجموعة من الشبان الروس الذين انبروا للدفاع عن «أدبية» الأدب، وهذه الجماعة هي جماعة «الشكلانيين الروس» الذين انضووا تحت لواء الأوبوياز OPOYAZ وانطلاقاً من هذه القناعات تم اعتماد الشكل الأدبي كركيزة أساسية في البحث المنهجي وتم تجاوز الدراسات الكلاسيكية ذات النص الإيديولوجي العقائدي «لقد اكتسى مفهوم الشكل معنى جديداً، فلم يعد غشاء، وإنما وحدة ديناميكية وملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي»[1] وهو ما يؤكد على أهمية الشكل في العمل الأدبي.

وإذا كان عبد الفتاح كيليطو يعتبر أحد الورثة لهذا التراث المعرفي والأدبي، ثم تلميذاً للمدارس التي تطورت في فرنسا بدءاً من الشكلانيين الروس، فإن «قواعد اللعبة السرية» عنده هي مجموع القوانين الداخلية التي تحكم النص السردي وتجعل منه نوعية مختلفة ومتباينة في بنائها وتركيبها.

ويكشف هذا الباحث عن مصادره المعرفية وتبنيه لمنهجية أحد الشكلانيين الروس وهو فلاديمير بروب الذي يعتبر أول من وضع الأساس العلمي لقواعد السرد معتمداً في دراسته القصصي الفولكلوري الروسي، ويكون بذلك قد «اقترح نموذجاً لا يشمل إلا نوعاً واحداً هو الحكاية الفولكلورية، لكن الباحثين الذين جاؤوا بعده

---

(١) نظرية المنهج الشكلي. ص ٤١.

تبين لهم أن النموذج المقترح يمكن أن يغطي أنواعاً أخرى، فأخذوا في تحويره وتعميقه بحث صار موضوع البحث هو السرد بصفة عامة»[1].

فما هي إذن هذه القواعد المقترحة لمقاربة السرد؟

يزعم الباحث أن السارد يلزم بالتقيد بثلاث طرائق لا يحيد عنها، وقد صاغها في شكل ثوابت مدمجاً فيها الإمكانات الأخرى التي تستطيع أن تنتج السرد.

وهذه القواعد تخص السرد العربي القديم، ولكنها قد لا تلبي المتطلبات النقدية المتعلقة بالنصوص الروائية الذاتية وخاصة «الرواية الجديدة» وهي على تحديدها وتضييقها للإمكانات السردية فإنها تمكننا من حصر بنية التركيب في القص القديم.

والقاعدة الأولى، كما يرى كيليطو، هي: «تعلق السابق باللاحق، أي أن اختيار إمكانية مرتبط بالإمكانية التالية التي وضعها القائم بالسرد نصب عينه والتي بمقتضاها يتم اختيار الإمكانية السابقة لها»[2]. وهذه القاعدة تفيد أن النهاية هي التي تتحكم في البداية.

وهذه الآلية مرتبطة أشد الارتباط بنسق الثقافة العربية الإسلامية وخاصة في قواعد الحكم والدلالة عند الأصوليين والتي يطلقون عليها آلية قياس الشاهد على الغائب كما أشار إلى ذلك محمد عابد الجابري[3] وهذه الآلية تخضع لها كل أنساق الثقافة العربية ذات التوجه المنطقي المعتمدة على القياس والتسلسل السببي.

---

(١) عبد الفتاح كيليطو: قواعد اللعبة السردية. ص ٢٤٢.

(٢) عبد الفتاح كيليطو، قواعد اللعبة السردية، ص ٢٤٥.

(٣) محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، ص ١١٤.

وإذا حاولنا تلمّس هذه الآلية، من خلال النص السردي فإننا نلاحظ أن ذهاب ثورة السندباد تفرض عليه التحرك لاسترجاعها ومن هنا تبدأ مغامرات السفرة الأولى[1] وهذا يعني أن النهاية (فقدان الثروة) تتحكم سردياً ومنطقياً في الإسراع لاستعادتها، ثم إن خروج السندباد البحري وركوبه البحر عبر ميناء البصرة[2] وبعد مغامرات عجيبة وغريبة وبعد أن عانى معاناة شديدة وتعرض لأهوال كبيرة يعود إلى منـــزله، وهو ما يعني أن العودة هي نتيجة طبيعية للخروج.

ثم إن الأحداث التي رواها السارد الأول الذي هو السندباد البحري يجري وفق هذا النسق ونلاحظ أن الارتباط المنطقي بين النهاية والمقدمة هو الذي يتحكم في كل المسارات ويجعل منها آلية Meccano على حد تعبير كلود بريمون C. Brémond لإنتاج السرد. وهكذا فإن خروج السندباد منتصراً هي دائماً نتيجة صعوبات أو عراقيل تصادفه أثناء رحلته.

أما القاعدة الثانية التي استخرجها كيليطو فإنها تتمثل في «ارتباط تسلسل الأحداث بنوع الحكاية. إن أنواع الحكاية كثيرة وأن بعض الأنواع تفرض تسلسلاً معيناً يكون على القائم بالسرد أن يحترمه، فالمرور من نقطة إلى نقطة في الحكاية يتم وفقا لدول من الأحداث يجب تكراره»[3].

هذه القاعدة تفيد أن تقاليد السرد تفرض مجموعة من القواعد الشكلية التي تتعلق بتخصيص جنس أدبي معين وهو ما يسمى في نظرية الأدب النوعية التي تقوم برسم الحدود بين نص أو مجموعة من النصوص التي رسمت داخل ثقافة معينة

---

(١) ألف ليلة وليلة، ص ٣٩٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٠٠.

(٣) عبد الفتاح كيليطو: قواعد اللعبة السردية، ص ٢٤٧

واعترفت بها النصوص النقدية والممارسات النقدية كقوانين Canons أدبية لا يمكن تجاوزها إلا من خلال تأسيس قواعد سردية جديدة.

وفي هذا السياق فإن السندباد البحري، السارد الأول لحكاياته والقائم بأفعالها والمنظم لخطابها يجد نفسه ملزماً باحترام قواعد السرد السابقة عليه حتى يتسطيع كسب ثقة مستمعيه (السندباد البحري-أصدقاؤه) الذين تعوّدوا على طرائق السرد والمسامرة التي تتميز بطريقتها الخاصة في الإرسال والتلقي «أي أن المرسل يتوصل بالإقناع مرة والسنن المقبولة ثانياً، وبالأخبار والمعارف والنوادر ثالثاً، وببنية خطابه وخصوصيته رابعاً، بقصد التموضع في ذلك الخطاب الذي ينبعث أصلاً من مجوعة القيم والتواطؤات والسنن التي تتشكل منها عقائد المجتمع الحاكم»[1]. وهذا الوضع يسمح لعدد من الرواة من إلقاء سرودهم.

وقد ربط محسن جاسم الموسوي هذه الخصوصية بتطور مجتمعات المدينة وبدايات تدوين السرد العربي الذي جاء للقضاء على السرد الشفاهي الذي تطور في بيئات الشفاهية التي عرفتها المجتمعات البدوية وهو ما يتيح لنا وضع تصنيفات جديدة للسرديات والمرويات العربية إذ يقول: «ولعل وقفة عند هذه المساعي يمكن أن تيسر لنا قراءة أخرى في (سرديات) العصر العربي الإسلامي الوسيط، خاصة إذا تساءلنا أولاً إلى ضروب محاولة التدوين، أي الارتقاء بالأسمار إلى المكتوب، في ضوء فرضيات المجتمع التراتبي، وهي فرضيات لم تفسح المجال بعد لمن يسميهم الحصري (المنادر والمهاتر والمسامر) بتغطية هذه المساحة ما دام (الراوية أحد الشاتمين)

---

(١) م. جاسم الموسوي: سرديات العصر... الوسيط، ص ٣٧.

و(السامع أحد القائلين) يقيمان في فضاء المشافهة وليس في حدود الكتابة والتدوين»[1].

والملاحظة التي ساقها محسن جاسم الموسوي كانت قد أثيرت من قبل من طرف الدارسين العرب والمستشرقين حول أصول ألف ليلة مثل: هزار أفسانة الفارسية ومئة ليلة وليلة والأسمار العربية والنصوص السردية التي تشكلت أنساقها بنفس الطريقة التي جاءت عليها حكايات ألف ليلة وليلة. ولعل ابن النديم والمسعودي هما الدارسان اللذان أثارا هذه القضية بالكثير من العمق والبحث في أصول ألف ليلة وليلة ومتشابهاتها.

والقاعدة الثالثة التي استنبطها كليطو من قواعد السرد العربي هي بناء السرد وفق أنماط التلقي العربي والتي «تخص العرف والعادة أي أن تسلسل الأفعال السردية رهين باعتقادات القارئ حول مجرى الأمور. فالقائم بالسرد ملزم باحترام هذه الاعتقادات إلى حد أنه يمكن أن يقال إن القائم بالسرد الفعلي هو القارئ»[2]. وهو ما يعني أن البنية السردية يجب أن تتطابق مع أفق انتظار القارئ[3] ولا أن تخيّب انتظاره وتحطم أفقه ؛ وهذه القاعدة لا يمكن تطبيقها على السرد الحديث وخاصة الروائي منه الذي يعمد باستمرار إلى تكسير أفق الانتظار لإثارة الدهشة وتعميق الإحساس باللذة لأن «المتعة واللذة تشتغلان في السرد بوصفهما محمولات قوية

---

(١) المرجع نفسه، ص ٣٦.

(٢) عبد الفتاح كيليطو: قواعد اللعبة السردية. ص ٢٤٧.

(٣) H.R.Jauss: Littérature médiévale ... p81 Poétique 1/70.

للفعل، لكنهما تمتدان في الفضاءات الأوسع للوجاهة والصراع داخل المجتمع المترف من جانب وبين الفئات المتباينة من جانب آخر»[1].

وهذه القاعدة تؤكد على تغير السرد وفق متطلبات المسرود عليه ويتشكل المروي حسب مستوى المروي له، ولهذا نجد أن القصص المروية شفاهيًا غير قادرة في شكلها لأن صياغتها تتحدد مع كل إلقاء وحسب ما يطلبه المسرود له أو ما يعتقد السارد أنه في حاجة إلى سماعه، وهذا العقد السردي بين هاتين الهيئتين هو الذي يضمن نجاح السرد وانتقاله من قطب إلى آخر.

وكتدعيم لأفق الانتظار الذي تحاول النصوص السردية الكلاسيكية المحافظة عليه بعناية بالغة فإنها تتخذ من النصوص المتشابهة معه خلفية نصية تستمد منها شرعيتها. وهذا يعني أن «النصوص المخصوصة والتحقيقات الشخصية تمتلك هي الأخرى أفقها من «نص الثقافة» التي تجعلها ممكنة، وفي الوقت ذاته تحدد من تمادي التساؤلات»[2]، وهذا يفيد أن المحافظة على أفق الانتظار يجنب السارد أسئلة المسرود عليه وربما مضايقاته وإحراجاته.

ويرى صاحب كتاب «نظرية الأدب» أن البنية ماهي إلا «العقدة» التي غالباً ما تترجم في النصوص النقدية الفرنسية بمصطلح Intrigue والتي يطلق عليها النقد العربي الحديث مفهوم «الحبكة»، وتمثل سواء في المسرحية أو الرواية أو القصة القصيرة نقطة التأزم حيث تتشابك الأحداث وتتداخل الأفعال وتصير «العقدة» البنية الكبرى التي تتفرع عنها بنيات صغرى لأن «العقدة ذاتها (أو البنية السردية)

---

(١) م. جاسم الموسوي: سرديات العصر...الوسيط. ص ١٦٩.

A. Kilito: Les séances : Codes culturels et récits. p14. (٢)

مؤلفة من بنيات سردية أصغر (قصص جزئية وأحداث عارضة). أما البنيات الأدبية الأوسع والأشمل (المأساة، الملحمة، الرواية) فقد تطورت، من الناحية التاريخية، عن أشكال أولية أبكر كالنكتة والمثل والطرفة والرسالة، كما أن عقدة المسرحية أو الرواية هي بنية البنيات»[1].

وإذا حاولنا بحث هذه الإشكالية على ضوء حكايات السندباد البحري فإننا نلاحظ أن الرحلة تتكون من مسارين سرديين مسار الذهاب (الخروج) ومسار العودة وهما متعارضان من اتجاههما، ولكن ضمن هذين المضمارين نجد مجموعة من المغامرات والأحداث التي تلتصق بجوانب كل مسار، وخاصة أثناء خروج السارد حيث تكون الرحلة إلى أبعد نقطة في العالم، وهو ما يطلق عليه بعض الدارسين مفهوم السردية Narrativité التي يمكن «اعتبارها عملية إقحام لأحداث ضمن استمرارية حياة شخص، أو تاريخ أو ثقافة...»[2]. وهكذا تعرض لنا بنية النص كآلية لتجميع قطع متناثرة ولكنها قابلة للضم لبعضها البعض أو كما أطلق عليها كلود بريمون اسم «ميكانو» Méccano[3] والتي تشبه لعبة الأطفال «البوزل».

انطلاقاً من هذه الملاحظات يتضح لنا أن البنية السردية هي الإطار الشكلي والرابط الموضوعي والوظيفي الذي يجمع بين الوحدات السردية ويعطيها دلالات مخصوصة ولكن هذا الإطار له قواعده وأساليبه التي تجعل منه صيغة سردية قابلة لاستثمار المضامين وتنويع الأغراض.

---

(١) ر. ويلك. أ. وارين: نظرية الأدب. ص ٢٢٧.

(٢) A. J. Greimas: Du sens II. p 37.

(٣) C. Brémond: Le méccano du conte. p13. Magazine littéraire.

ب) عتبة السرد :

تبدو النصوص السردية متشابهة من حيث البدايات، هناك الكثير من الجمل والصيغ التي تشدد على بداية الحكي أوعتبة السرد وهي حدود قاطعة بين الخيال والواقع وتؤذن ببداية الحكي، كما أنها تضع متلقي السرد في قلب الحكاية وتبرم معه عقداً سردياً، وهذه الصيغ متواترة في كل النصوص مثل: كان ما كان، يحكى أنه، في قديم الزمان وسالف العصر والأوان...

ونظراً لتكرر هذه الصيغ في السرد الشعبي أو غيرها من أشكال التواتر فقد أطلق عليها النقد الحديث اسم الثوابت الشكلية Constantes والتي من وظائف فتح النص – شفاهيّاً كان أو مكتوباً– على عالم التخييل ووضع حد فاصل بين الواقعي والتخييلي وتساعد على خلق «وضعية السرد التي تكون الخط الشكلي الذي يمكن معاينته بكل سهولة في الحكاية المكتوبة، وانطلاقاً من هذا الملمح تتم صياغة العقد السردي»[1] الذي يلزم السارد بإلقاء حكايته كما يلزم السامع بتتبع الحكاية لأنه قد قبل ولو ضمنيّاً بالعقد السردي الذي أبرمه مع السارد.

وتمتاز حكايات ألف ليلة وليلة ببروتوكول إفتتاحي خاص بها، كما تميزت قصص كليلة ودمنة بافتتاحيتها المتواترة مثال: «قال دبشليم الملك لبيدبا الفيلسوف اضرب لي مثل... وعند الانتقال من حكاية إلى أخرى بطلب من الملك يستعمل السارد صيغة زعموا... إلى غير ذلك من العلامات الشكلية التي تعطي للنص السردي نوعاً من الانسجام والتواصل»[2].

---

(١) J. Demers, L. Gauvin: Frontières du conte écrit. p 17.

(٢) A. J. Greimas, J. Courtes: Sémiotique : dictonnaire. p 64.

«ومن أهم ما تتميز به طريقة الحكي في ألف ليلة وليلة:

١. افتتاح الشريط السردي بعبارة «بلغني أيها الملك السعيد»، ونستثني من ذلك بعض الليالي القليلة مثل الحكاية الأولى التي اصطنعت فيها الساردة عبارة: يحكى [هو].

٢. فسح المجال للشخصية لتشرع في سرد ما جرى لها من أحداث بنفسها (أنا)»[1].

وهذه الثوابت تشكل عتبة السرد وتعتبر علامة من علامات الحكي، وتحاول الساردة شهرزاد من خلال هذه العتبة أن تنفي عن نفسها مسؤولية الأحداث وتبعاتها خاصة وأنها أمام ملك في مستوى شهريار وأنها جاءت في مهمة «نسائية» هي تخليص بنات جنسها من قتل شهريار وفتكه بالعذارى لذلك فهي تقدم نفسها على أساس أنها «وسيط» حيادي وناقل أمين لما حدث، لذلك فهي تتخفى تحت لافتة عنوانها «بلغني» والتي يرى عبد الملك مرتاض أنها «دخلت الأدب السردي العربي لأول مرة في التاريخ»[2] وبقيت ملازمة للحكي الأسطوري والخرافي وتأصلت كعتبة سرديةذات امتياز فريد خاصة وأنها التصقت بمجموعة من الحكايات العربية التي مارست سحرها على العرب وانتقل إلى غيرهم من الشعوب.

وحسب عبد الملك مرتاض فإن عبارة (حدثني) التي تستعملها شهرزاد في بداية الحكي لها دلالات سردية وسحرية لا نجد لها مثيلاً في الأشكال السردية العربية الأخرى، إذ يقول: «ولعل الذي يستدعي الانتباه، من بين كل هذه الأشكال السردية جميعاً، هو عبارة «حدثني» التي تشابه الأداة التي كانت تصطنعها

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص ١٧٢.

(٢) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٨٩.

شهرزاد في سرد حكايات ألف ليلة وليلة»[1]. وقد أطلق على هذه الصيغة مصطلح السرد «الألفليلي» (نسبة إلى ألف ليلة وليلة).

ويغوص نفس الباحث في التنقيب عن الأصول الأولى لهذه الممارسة ليرجعها إلى جذورها الأولى المرتبطة برواية الحديث «ويرى أن هذه العبارات كلها مستقاة من تقاليد رواة الحديث النبوي، ورواة اللغة الذين سلكوا سلوكهم في تدوين الأخبار، وإثبات الروايات، والتشدد في تقبل النصوص وتصحيحها وغربلتها»[2]. وعن طريق هذه التقنية تستطيع الساردة أن تستحوذ على انتباه المسرود عليه، لأن المسرود (أو المروي) هو عبارة عن منتوج طرافي بالدرجة الأولى، ثم هو من جهة واقع تحت تأثير تراث ضخم من الأخبار والحقائق والوقائع المتناقلة عن طريق المشافهة.

ويبدأ السارد -السندباد البحري- حكاية سفرته الأولى قائلاً: «يا حمّال اعلم أن لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي، وما جرى لي...»[3].

ونلاحظ أن السارد يستهدف Cible المسرود عليه ويخصصه بالكلام دون غيره من المستمعين رغم أن الساردة الأولى التي هي شهرزاد كانت قد عرضت أن المجلس يتكوّن من جماعة كبيرة من أصدقاء السندباد البحري إضافة إلى الجواري والغلمان.

---

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص ١٦٩.

(٢) المرجع السابق.

(٣) ألف ليلة وليلة، ص ٣٩٨.

ويفترض القارئ في الوقت الراهن أن الحضور كانوا قد استمعوا إلى هذه الحكايات قبل أن يجيء الحمال، لأن السندباد البحري مسكون بالسرد ولا يستطيع أن يؤجله إلى غاية حضور الحمال، لذلك يمكن أن نتوهم أنهم على علم بهذه الحكايات وليسوا ملزمين بمتابعتها بنفس الاهتمام الذي يوجب على الحمال إبداؤه.

ولهذا فإن السرد يتمركز -حول شخصية المسرود عليه ويحاول أن يمارس سحره وفتنته ويجره إلى أعماق الفعل السردي مستعرضاً مهاراته السردية ومعارفه الجغرافية وبلاغته التعبيرية.

ولكي يضع السارد المسرود عليه في وضعية انتظار حقيقية ويشده إلى الحكي فإنه يعلمه بأن له «قصة عجيبة». هذه العبارة تفيد أن السندباد البحري يتموضع منذ هذه اللحظة كسارد مهيمن، أي أنه يمتلك أدوات الحكي وأن ذاكرته تختزن العديد من الروايات ولكن هذا التراكم لا يضمن بقاء المسرود عليه في دائرة السرد، فيغريه بصفة هذا السرد التي هي «عجيبة» حتى يبقيه في الاستماع إليه.

هذه التقنية في السرد تسمى الحذف Ellipse[1] لأن السارد يعطي مختصراً مدققاً لما سيرويه لاحقاً ويقوم بحذف كل الأحداث التي تجعل من القصة قصة عجيبة حتى تستحق هذا الوصف، ويقوم السارد بتأجيل الأحداث وهذا ليزيد في توتر المسرود عليه وإثارة فصوله، وقد يعده بالتفاصيل الدقيقة لهذه القصة العجيبة لاحقاً «وسوف أخبرك بجميع ما صار لي، وما جرى لي...» وعن طريق هذا التأجيل فإن السارد يقوم بوضع مصيدة Piège ويؤسس لتفوقه وسلطته على

---

(1) G. Genette: Figures III. p 129.

القارئ[1] إنه الكمين الذي أُحكِمَ بناؤه والذي سيجعل المسرود عليه أسيراً له طوال رحلة السرد.

ولكي يشدد السارد الخناق على الحمال فإنه يتمادى في تأجيل الحكي ولكي يستقر بصفة أكيدة كسارد مهيمن فيبدأ بتمهيد حول حياته قبل بداية الرحلة، ويكلمنا عن عائلته الفنية وأبيه التاجر الذي توفي وترك له ثروة كبيرة وعقارات كثيرة وكيف قام السندباد البحري بتبديد هذه الثروة إلى غاية اتخاذ قرار السفر في رحلة تجارية في محاولة منه لاستعادة ماله المبذّر.

انطلاقاً من هذه النقطة تتحرك الآلة السردية وبعنف في تناغم عجيب يتوالد في كل حركة من حركاتها الحكي وتتكاثر الحكايات في دورة لا تنتهي وكأن الصمام قد انقدح ليترك المجال للتيار الجارف الذي يقذف بالحكايات من كل جانب.

ويبدأ السندباد حكاية سفرته الثانية بقوله: «اعلموا يا أخواني أنني كنت في ألذّ العيش وأصفى سرور على ما تقدم ذكره لكم بالأمس...»[2] يتجاوز السندباد في هذه الإفتتاحية الحديث إلى المفرد (أي الحمال) بعد أن ضمنه كمستمع أكيد بواسطة الحكايات العجيبة والأحداث الغريبة التي سردها عليه، ثم أيضاً عن طريق إكرامه بألذّ الأطعمة وأفخر المشروبات، ويعرض علينا حالة الاستقرار التي ينعم بها بعد أن قاسى من الأهوال التي لا يعرف قوتها إلا الله. والاستقرار هنا هو استقرار ظاهري، أي فيما يتعلق بالمحيط المعيشي، ولكن على المستوى النفسي والسردي فإنه

(١) L. Marin: Le récit est un piège. p 19.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٨.

يعتبر استقراراً زائفاً لأن السندباد لا يلبث أن يقطع صلته بهذه الوضع ويتمرّد عليه فيرحل في مغامرة جديدة.

يبدأ السندباد البحري حكاية السفرة الثالثة بقوله: «اعلموا يا أخواني واسمعوا مني حكاية، فإنها أعجب من الحكايات المتقدمة...»[1]. هذه الإفتتاحية السردية تظهر الكثير من الضجيج المصاحب لعملية السرد وهذا لكي يحيطها السارد بهالة من الاعتبار، فهو يطلب منهم الاستماع (اسمعوا مني حكاية) وهذا لكي يذهب عنهم بعض الملل الذي قد يصيبهم ولكي يشدهم إليه أكثر فإنه يقوم بمقارنة الحكاية التي يطلب السماع إليها بسابقاتها (أعجب من الحكايات المتقدمة)، وعندما يمد السارد هذا الجسر بينه وبين مستمعيه ينطلق في الحكي.

وافتتاحية الرحلة الرابعة لا تقدم بروتوكولاً معيناً يحدد بدالّة السرد كما فعل في المرات الثلاث السابقة بل يباشر السندباد السرد قائلا: «اعلموا يا أخواني أني لما عدت إلى بغداد واجتمعت على أصحابي وأحبابي، وصرت في أعظم ما يكون من الهناء والراحة... فحدثتني نفسي الخبيثة بالسفر إلى بلاد الناس»[2].

هذه الافتتاحية تختلف عن الافتتاحيات السابقة وتعطي الانطباع للقارئ أنها تتمة لما قبلها كما أنه يمكن تفسيرها على أساس أن العلاقة السردية قد توطدت بين السندباد البحري والحمال وبالتالي فإن السارد لا يحتاج إلى صيغ سردية يستعملها كَطُعْمٍ لإبقاء مستمعه في وضعية تلقي.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٥.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٦.

في الرحلة الخامسة يعلمنا السارد أنه بعد الراحة من الرحلة السابقة فإنه يحزم أمتعته ويتأهب للسفر من جديد، وهذا القفز على العتبة السردية المتعارف عليها يعود ربما إلى اعتقاد السارد أنه قد ضمن مستمعيه، أو أن هذا الحدث يعود إلى وعي السندباد بالملل الذي قد يصاب به المستمع عندما يواجهه في كل مرة بنفس الصيغ السردية.

وفي بداية الرحلة السادسة فإن السارد يدخل تنويعاً على الافتتاحية السردية إذ بعد العود والفرح بلقاء الأهل والأحبة ثم التمتع بالثروة الحاصل عليها يقوم السارد بقطع هذه الحالة بواسطة الآخرين «فبينما أنا جالس وإذا بجماعة من التجار وردوا عليّ وعليهم آثار السفر...»[1] هؤلاء التجار قاموا بوظيفة المنبه الشرطي -كما شرحت ذلك المدرسة السلوكية- كما أنه يمكن اعتباره حيلة أوهم السندباد نفسه بها لكي ينخرط في دورة جديدة من المغامرات، إن المحرك هنا هو مجرد الرؤية ولا شيء غير الرؤية لكي يستعيد السارد كل رغبة في السفر والمغامرة.

إن عتبة السرد التي تسم الرحلة السابعة لا تعتمد على أية صيغة سردية بل إنها رحلة عاطفية، أي علاقة ودية بين السارد والبحر، أو بين السندباد والرحلة وقد عبّر السارد عن هذا الشوق بقوله: «فاشتاقت نفسي إلى الفرجة في البلاد وإلى ركوب البحر وعشرة التجار وسماع الأخبار...»[2]. إن هذه الرحلة هي رحلة سياحية وهي رحلة اللاحدث Non-évènement كما لاحظ ذلك عدد من الدارسين وهي رحلة ديبلوماسية كما رأى آخرون لذلك فإن السارد لم يعط عناية

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٦.ج ٤.

(٢) المرجع السابق ص ١٤.ج ٤.

كبيرة لصيغة البداية ذلك أنه قد أحسّ بأن الحكي قد وصل إلى المنتهى. وهذا يؤكد الملاحظة التي قدمها يوري لوتمان[1] حول وظيفة صياغة النموذج النصي انطلاقاً من البداية وذلك قصد تقديم سببية التأجيل.

جـ) نظام الرحلة :

إن الرحلات السبع التي قام بها السارد -السندباد البحري- تقدّم مسارين متعارضين «مسار الذهاب ومسار العودة» وتتميز رحلة الذهاب بغناها بالمغامرات والأحداث أما رحلة العودة فإنها تتميز دائماً بانعدام الأحداث وتأتي في شكل طولي حيث ينطلق البطل من نقطة تواجده (وغالباً ما تكون في أقاصي العالم وتكون مجهولة) ليجد نفسه في ميناء البصرة ومنه يدخل إلى مدينة بغداد دار السلام.

وموضوع الرحلة ليس جديداً على الآداب الإنسانية بل هو متأصل فيها ويشكل موضوعاً عامّاً ومشتركاً بين كل الشعوب والأمم. ولعل أول نص يصور الرحلة وصل إلينا هو «أوديسة» هوميروس التي تتحدث عن مغامرات عوليس والتي غالباً ما اتخذ منها بعض الدارسين المستشرقين حجة لضرب أصالة رحلات السندباد البحري واتهام السارد العربي بأنه قد استلهم، إن لم نقل قد أخذ عن هوميروس، ولكن أنطوان غالان الذي هو أول مترجم لألف ليلة وليلة في اللغة الفرنسية قد أشار إلى تأثير السندباد البحري على الرحالة «ماركو بولو Marco Polo» الذي صوّر نفس المشاهد الطبيعية والشعوب وقام بسرد نفس الأساطير حول المخلوقات الغريبة[2] مثل طائر الرّخ وغيره.

---

(١) Y. Lotman: Structure du texte artistique. p 304.

(٢) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 95.

وقد عرف الأدب العربي، قديمه وحديثه، الرحلة كجنس أدبي، ولكننا لا نصادف في أي نص ما نصادفه في رحلات السندباد البحري من مغامرات وإثارة وإذا كانت رسالة الغفران لأبي العلاء المعري تتحدث عن رحلة إلى العالم الآخر فإن رحلة ابن بطوطة ورحلة ابن خلدون ورحلة ابن جبير وغيرها من النصوص تتخذ منحى تاريخيّاً أو سياسيّاً أو أنثروبولوجيّاً وهذا حسب طبيعة وتكوين الذي قام بها أو الذي أنجز تدوينها.

فما هي الرحلة إذن؟

يعرف جان لويس لافاي J. Louis Laveille الذي خصص كتاباً كاملاً لموضوع الرحلة في ألف ليلة وليلة بقوله: «نعني بكلمة رحلة الانتقال عبر مسافة معينة، خارج المكان المعهود المغلق مثل المدينة وليس مجرد ذهاب وإياب خاطفين مثل الخروج من الصيد، كما نجد ذلك في ألف ليلة وليلة... إن تسلسل الرحلة يجب أن يحتوي على حدث واحد على الأقل، وأن التنقل يجب أن يرفق بوصف للأماكن والمجتمعات التي يصادفها السارد»(١).

وإذا اعتمدنا على التعريف السابق لمفهوم الرحلة فإننا يمكن أن نقول إن رحلات السندباد البحري كلها تحتوي على أكثر من مغامرة وبذلك فهي تنتمي إلى جنس أدب الرحلة، عدا الرحلة الأخيرة التي لا تحتوي على مغامرات بل اكتفت بوصف عادات الشعوب والمجتمعات التي رحل إليها السندباد، لأنها رحلة ديبلوماسية كما وصفها الكثير من الباحثين أمثال أندريه ميكال وميا جيرار وجان

---

(١) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 133

لريْ لافاي وهناك من الطروحات التي تذهب إلى القول بأنها ملحقة مثل مونتي Montet ليكتمل العدد سبعة الذي يحتوي على خصائص ميثولوجية وسحرية.

ومفهوم حسين الواد للرحلة يتطابق مع تصوّره لرحلات السندباد البحري «حيث يرى أن الرحلة نظام من القصص، وأن ظهور كل شخصية جديدة... تروي لنا قصة جديدة هي قصة الشخصية ذاتها...»(1). وهذه الملاحظة التي ساقها حسين الواد بصدد رحلة ابن القارح في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري تنطبق تماما على حكايات السندباد البحري حيث تمثل رحلة السندباد منظومة سردية ذات قصص عديدة وظهور شخصية جديدة أثناء الرحلة تضطر السارد إلى سرد قصته الشخصية وهذا ما كنا قد تكلمنا عنه أثناء حديثنا عن المسرود عليه حيث بيّنا كيف سرد السندباد قصته لملك الأحباش والهنود وسيّاس البحر، والتجار وربّان المركب وأصدقائه والحمال والملك المهرجان وتجار الألماس...

وهذا الكلام يتطابق مع ما ذهب إليه صاحب «نظرية الأدب» حيث يقر أن «الرحيل على الماء واليابسة، واحد من أقدم العقد وأعمها: كهيلري نيس، موبي ديك، تقدم الحاج، دون كيشوت، أوراق بيكويك، عناقيد الغضب. ومن قبل العادة نتكلم عن جميع العقد وكأنها تنطوي على صراع (الإنسان ضد الطبيعة أو الإنسان ضد بقية الناس أو الإنسان ضد نفسه) ولكن عندها يجب أن يعطى المصطلح كالعقدة - مجالاً أوسع بكثير»(2).

---

(1) حسين الواد: البنية القصصية في رسالة الغفران. ص ٨٦.

(2) ر. ويلك وأ. وارين: نظرية الأدب. ص ٢٢٧.

إن مفهوم «العقدة» كما سبق لنا فهمه عند هذين المنظرين هو أحد مترادفات «البنية» أو «النظام» وعليه تصير الرحلة نظاما من القصص ومجموعة من الأحداث التي تشكل نظام الرحلة وذلك من خلال اندماجها في البنية الطولية للرحلة.

أمّا الآن نطرح السؤال التالي: كيف تنتظم الرحلة في شكل بنية أربنيات سردية؟

أعتقد أن أول من تلمس بنية رحلات السندباد البحري بصرامة ودقة علمية تثير الإعجاب هي الباحثة والمستشرقة الهولندية ميا جيرار Mia. I. Gerhardt في كتابها «رحلات السندباد البحري» التي قالت: «بأن قراءتنا لهذه الحكايات في مجملها تبدي نوعا من الإيقاع، متصاعد في البداية وبعد ذلط يبدأ في الهبوط»[1]. وهذه الملاحظة تبدو بيسطة ويمكن للقارئ العادي أن يلاحظها، حيث إن الإيقاع في ما أطلقنا عليه «رحلة الذهاب» يظهر الكثير من الأحداث والتوترات وفي بعض الأحيان تأتي الأحداث في شكل إيقاع سريع ومتسارع لتشد الخناق على القارئ وفي أحيان أخرى هناك شيء من التراخي، ولكن هذا الإيقاع يبدأ في التنازل وتقل حدة التوتر لتصل مع وصول السندباد إلى ميناء البصرة إلى الإختفاء نهائيا.

ومن خلال دراسته لبنية الرحلة في حكايات السندباد البحري، لاحظ ميا جيرار أن «الأسفار تحتوي على مغامرة أو مغامرتين، وسفرة واحدة تحتوى على ثلاث مغامرات... وهذه المغامرات تكون في بعض المرات خطرة، وفي بعضها الآخر قليلة الخطورة»[2].

---

(١) Mia. I. Gerhard: Les voyages de Sindbad. p 29.

(٢) Mia I. Gerhard: Les voyages de Sindbad. p 39.

وإلى هذه الفكرة -تقريباً- يذهب حسن حميد الذي يشير إلى أن وظيفة المغامرات في النسق السردي السندبادي هي وظيفة درامية من الدرجة الأولى لأن «المغامرات والبطولات في (الليالي) كثيرة وقد تأخذ في الحيز ربع الليالي أو ثلثها، وتلك المغامرات حافلة بالغرائبية والخيال على أرضية مكان رجراج، غالباً ما يكون البحر، وغالباً ما تحدث المغامرات في زمن غامض غير بَيّنٍ تماماً مثل الليل، والحكاية الذاهبة في المغامرة تعتمد على حامل واحد، شخصية واحدة، في مواجهتها الكثير من العوامل والشخصيات بل، وزيادة في التصعيد الدرامي، تضع في مواجهتها الكثير من الظروف الصعبة والمعرقلة لوصولها إلى غاياتها وأهدافها»(١).

إن الرحلة، حسب هذا المنظور، تظهر وكأنها مضمار فارغ، ولكن هذه البهارات (العناصر) السردية هي التي تجعلها تأخذ معناها الواسع فهي تحتوي على العجائبي والخوارقي وهي سلسلة من الإحراجات والمضايقات التي يتم القضاء عليها وإزاحتها عن طريق البطل وهي الأمكنة الموحشة والأزمنة الغامضة وهو ما يجعل من المغامرة نسقاً مفتوحاً على كل الإمكانات.

ولا يمكن للرحلة أن تستحق هذا التعب ما لم تجنح إلى الغرائبية وما لم تستطع أن تشد بخناق القارئ وتضع البطل في مأزق لا يتسطيع الخروج منه إلا بفعل خارج وإنجاز عجيب، لأن وظيفة الرحلة أن «تنقلنا من عالمنا الواقعي إلى بلاد لا عهد لنا بها لتقص علينا هناك أغرب الأنباء وأعجب الحوادث»(٢). فأرض القص هي أرض المغامرة والأمكنة الغرائبية.

---

(١) حسن حميد: ألف ليلة وليلة / شهوة الكلام. ص ١٧٢.

(٢) هـ. تشارلتن: فنون الأدب. ص ١٤١.

وهذه الأحداث الغريبة والأفعال المثيرة للإعجاب لا تتقدّم دون أي نظام، والنظام هنا لا يرتبط بالمنطق العقلي المتعارف عليه ولكنها تخلق لنفسها روابط وسياقات ومسارات باستطاعتها إقناع القارئ والمستمع، وهذا النظام هو الذي يشكل هيكل البنية السردية (إذ ما تتم به الحكاية الخرافية عامة وجود «أجزاء رخوة» في الفعل القصصي، يسمح باندراج أفعال قصصية ثانوية في سياقها، تتوالد باستمرار، تتغذى من الإمكانات السردية للحكاية الإطارية، التي هي بمثابة «حكاية أم» تمد الحكايات الثانوية بأسباب الحياة والبقاء، مما جعل الحكاية الخرافية تتقبل في سياقها كل ما هو غريب من الأحداث والوقائع، شرط أن يندرج في بنيتها السردية بوساطة راو جديد، يحمل على كاهله حكايته الخاصة أو حكاية رويت له)[1]. وفي هذا السياق فإن الحكاية -الإطار أو «الحكاية الأم» هي الرحلة أي الانتقال من مكان إلى مكان.

وإلى هذه الفكرة يذهب أيضًا عبد الفتاح كيليطو الذي يرى أن شرط حدوث الحكاية والفعل السردي هو الحركة لأن «الشرط الأساسي للحكاية هو الانتقال أي اجتياز العتبة الفاصلة بين فضائين»[2] وبدون حركة لا يكون هناك سرد، فالاستقرار والسكون هو عدو السرد.

والحركة والانتقال هي التي تولّد السرد، لأن الحديث عن الرحلة يجر إلى الحديث عن المغامرة ثم البحث عن شخص يسرد عليه السارد حكايته، وفي ألف

---

(١) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص ٩٧.

(٢) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ٩٧.

ليلة وليلة فإن ظهور شخص جديد في سياق الحكاية يعني توليد قصة جديدة من رحم الرحلة[1] كما رأى ذلك تودورف.

وعند معاينتنا لبنية الرحلات السبع التي قام بها السندباد البحري نلاحظ أن بناءها يخضع لنظام صارم قد لا يتبدى إلا إذا اجتهد في تلمسه، ولهذا يعطي جان لويس لافاي ملاحظاته كما يلي عندما يقول: «نلاحظ إذ أن السندباد يجد نفسه وحيدًا سواء لحظه العاثر (كما في الرحلة الأولى والثانية) أو مهاجمًا ومعتدى عليه (الرحلة الثالثة والسادسة) أو غرق السفينة وأغراضه (الرحلة الرابعة والخامسة والسادسة) ؛ ويكون بذلك ضحية للأخطار التي يصادفها عادة البحارة في ذلك الوقت، من تقلبات الجو إلى التعرض إلى اعتداء القراصنة»[2] إلى البنية الكبرى لرحلات السندباد، وكذا عن إيقاعها وانتظامها وتشكلها على هيئة نص سردي.

ويمكن أن نقول بطريقة أكثر تجريدية :

- عندما يجد السندباد نفسه وحيدًا (الرحلة الأولى والثانية) فيصور هذه الوحدة «وكنت أنا من جملة من تخلف في الجزيرة فغرقت في البحر مع جملة من غرق... فمكثت على ما أنا فيه يومًا وليلة...»[3] ولكن رغم الوحدة والعزلة فقد وجد السندباد في هذه الجزيرة (فواكه كثيرة وعيون ماء عذبة) وبالتالي فإن هذه الوحدة قد تم تعويضها بما توفر من الأكل والماء.

---

(١) T. T odoov: Poétique de la prose. p 40.

(٢) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 43.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠١.

أما المرة الثانية التي يجد نفسه فيهاوحيدًا فإنها تعود إلى عدم يقظة، فقد رست السفينة على جانب «جزيرة مليحة كثيرة الأشجار يانعة الثمار مفتحة الأزهار... وصفا لي الوقت، فأخذتني سنة من النوم، فارتحت في ذلك المكان واستغرقت في النوم... ثم إني قمت فلم أجد في ذلك المكان أنيسًا ولا جنيًا»[1] ونلاحظ أيضًا أن هذه الوحدة كان لها ما يقابلها في جانب الأكل والشرب والمنظر الخلاب.

- في الرحلة الثالثة والرحلة السابعة يتعرض السندباد إلى الاعتداء، سواء من طرف أشخاص أو من طرف مخلوقات غريبة ويكون هدفًا لعدوانيتها. ففي الرحلة الثالثة يتعرض السندباد إلى عدوانية وحش على هيئة «شخص عظيم الخلقة في صفة إنسان، وهو أسود اللون طويل القامة كأنه نخلة عظيمة وله عينان كأنهما شعلتان من نار وله أنياب الخنازير»[2]. الذي كان في كل مرة يشوي أحد رفقاء السندباد ليأكله كما يأكل الرجل الديك المشوي ولكن السندباد -بطبيعة الحال- ينجو.

وعندما ينجو السندباد من الرجل -الوحش- ويهرب إلى جزيرة أخرى ومن شدة تعبه وعيائه ينام مع أصدقائه وعندما يستيقظون يجدون أنفسهم أمام «ثعبان عظيم الخلقة كبير الجثة واسع الجوف قد أحاط بنا وقصد واحدًا منا فابتلعه إلى أكتافه، ثم ابتلع باقيه...»[3] وعندما يحاول هذا الثعبان العظيم مع السندباد فإنه يفشل ويحس بالقهر والغيظ لأن السندباد كان قد لف جسمه وأحاطه بالأخشاب من كل جانب، وقد تواصلت محاولات الثعبان ليلة كاملة «من غروب الشمس إلى

---

(١) المرجع السابق. ص ٤٠٩.

(٢) نفس المرجع. ص ٤١٥.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٩.

أن طلع الفجر وبان النور وأشرقت الشمس»[1] وهذا الصراع بين السندباد البحري والثعبان جعل الأول ينتصر على الثاني والضعيف ينتصر على القوي بحيلته.

وفي الرحلة السابعة يكون السندباد البحري هدفًا لهجوم كائنات بحرية غريبة صاحبت ريحًا عاتيه «وإذا بحوت قد أقبل على المركب كالجبل العالي... وصرنا ننظر إلى ذلك الحوت ونتعجب من خلقته الهائلة، وإذا بحوت ثان قد أقبل علينا، فما راينا أعظم خلقة منه ولا أكبر... وإذا بحوت ثالث قد أقبل وهو أكبر من الاثنين اللذين جاآنا قبله...»[2] وهذا التدرج في الخطر، حسب حجم الحوت يهيئ السندباد ويحضره لحدووث كارثة وهو ما يقع فعلا حيث تتحطم السفينة ويغرق من فيها وما معهم.

وفي الرحلات الرابعة والخامسة والسادسة يتعرض السندباد إلى الغرق فيعاني من أهوال البحر أشد المعاناة وهذا بعد أن يعجز المركب عن مواجهة الرياح العاتية التي مزقت القلع، فيجد السندباد نفسه ضحية ظروف طبيعية قاهرة لا لاردًا لقوتها غير شجاعته. يقول السندباد: «إذ خرجت علينا ريح عاصفة شديدة مزقت القلع وقطعته قطعًا، وغرق جميع الناس وجميع حمولتهم وما معهم من متاع وأموال، وغرقت أنا من جملة من غرق، وعمت في البحر نصف نهار»[3].

وبطبيعة الحال فإن السندباد، ونظرًا للوضع السردي الذي منحه إياه السارد، فإنه يتوصل إلى الخلاص من الغرق ليبدأ مغامرة جديدة ويتعرض السندباد مرة ثانية (المرحلة الخامسة) إلى الغرق بعد أن ألقى طائر الرخ بصخرة كبيرة على المركب،

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢١.

(٢) المرجع نفسه. ص ١٥ ج ٤.

(٣) المرجع نفسه. ص ٤٢٦.

وكانت أنثى طائر الرخ قد حطمت مؤخرة المركب بواسطة صخرة عظيمة «فنـــزلت بالأمر المقدر على مؤخرة المركب فكسرته، وطيرت الدفة عشرين قدمًا، وقد غرق جميع من في المركب في البحر، فصرت أحاول النجاة من حلاوة الروح»[1] وطبعًا ينجو السندباد من الغرق ليواجه مغامرة جديدة.

نفس الصورة نجدها تتكرر وتعاود الظهور في الرحلة السادسة، فتهاجمهم ريح عاتية «فانكسرت دفة السفينة قرب جبل عال... وتفرقت ألواحها فغرق جميع ما فيها...» وطبعًا سيكون السندباد من جملة الناجين حتى يستطيع أن يسرد حكايته، ويمتع بها السندباد الحمال وجلساؤه.

ويحاول جان لويس لافاي أن يعطينا ترسيمة بالغة التجريد لبنية الرحلات السبع[2] ولكنها لا تتجاوز الخطوط الأفقية وانكساراتها عند تعرض البطل لمحنة من المحن أو عند قيامه بمغامرة. ولكن هذه الترسيمة لا تقدم ما يمكن أن ينير الطريق أمام الفهم الموضوعي لبنية الحكايات.

من مكان آخر، نجد أن المستشرق الهولندي ميا. أ. جيرارد والذي لم يشر إليه جان لويس لافاي لا من بعيد ولا من قريب يقدم هيكلاً بنيوياً لرحلات السندباد البحري موضحًا التناظرات الهيكلية وسر بناء الرحلات السبع التي قام بها السندباد البحري.

وأي قارئ مهما كانت ثقافته بسيطة فإنه بإمكانه تحديد العلامات البنيوية التي تحدد البداية والنهاية في كل رحلة وقد نصطلح على البداية بالحرف (أ) والنهاية

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٣.

(٢) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 83-84.

بالحرف (ب). وهاتان العلامتان يمكن اعتبارهما من الثوابت الشكلية Constantes formelles.

وتشترك الرحلات السبع، بعد البداية طبعًا بحدوث كارثة، نصطلح عليها بحرف (ك) والتي يكون السندباد البحري ضحية لها. ففي الرحلة الأولى ترسو السفينة التي تحمل السندباد وأصحابه، وهي جزيرة كأنها روضة من رياض الجنة، كما وصفها السندباد ولكن قائد السفينة يخبرهم أن هذه الجزيرة هي حوت كبير ترسب فوقه الرمل «فلما أوقدتم النار أحست بالسخونة فتحركت» وقد تحركت تلك الجزيرة ونزلت إلى قرار البحر بجميع ما كان عليها»[1].

وفي الرحلة الثانية عندما ترسو السفينة على شاطئ جزيرة جميلة يغفو السندباد وترحل السفينة فيجد السندباد نفسه وحيدًا يتلفت يمينا وشمالاً[2] فيضطر إلى مواجهة مصيره وحيدًا.

وفي الرحلة الثالثة تسوق الرياح العاتية سفينة السندباد البحري إلى شاطئ جزيرة القرود التي «صار المركب في برها وقبضت على جميع التجار والركاب وأطلعتهم إلى الجزيرة، وأخذت المركب بجميع ما كان فيه وراحت به»[3] وفي الواقع فإن القراصنة ليسوا قرودًا ولكنهم أقزام لا يتعدى طول الواحد منهم أربعة أشبار، سود الوجوه وصفر العيون.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠١.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٠٩.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٦.

وأثناء الرحلة الرابعة تتعرض سفينة السندباد البحري إلى الغرق بسبب ريح عاصفة حطمتها ومزقت قلعها و«غرق الناس، وجميع حمولتهم وما معهم من متاع وأموال»[1]. وهذه الكارثة تفتح أمام السندباد بابًا للمغامرات التي سيعرفها لاحقًا.

والكارثة التي تحل بالسندباد البحري في الرحلة الخامسة تشبه في أحداثها الرحلة الثالثة، لأن الغرق لم يكن بسبب هبوب رياح قوية ولكن المتسبب الحقيقي فيها هو زوج الرّخّ الذي سلط عليهم غضبه لأنهم كسروا بيضته فانتقم منهم بتكسير مركبهم بواسطة صخرة كبيرة «فغرق جميع من كان في المركب في البحر»[2].

وفي الرحلة السادسة يغرق مركب السندباد بفعل رياح عاصفة حطمت ألواح السفينة وأغرقتها «ووقع التجار في البحر، فمنهم من غرق ومنهم من تمسك بذلك الجبل وطلع عليه»[3]. وهذه الكارثة هي الأخرى ستجعل السندباد أمام مغامرة مفتوحة على كل الاحتمالات.

وكما حدث في الرحلتين الثالثة والخامسة فإن الغرق، أي غرق سفينة السندباد البحري تتسبب فيه الحيتان الثلاثة الكبيرة بمساعدة «ريح عظيم قد ثار فقامت السفينة ونزلت على شعب عظيم فانكسرت وتفرقت جميع الألواح»[4]. وهذا الغرق يسلم السندباد إلى مغامرات جديدة ويجعله أمام خيارات غامضة.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٦.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٣٩.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٧ ج ٤.

(٤) ألف ليلة وليلة. ص ١٦ ج ٤.

من خلال فحصنا للرحلات السبع نلاحظ أن «الكارثة» المتمثلة في الغرق يمكن اعتبارها من الثوابت المضمونية Constantes thématiques، هذا على مستوى المحتوى، أما على المستوى البنيوي -فإن الكارثة- الغرق تحتل دائمًا نفس الموقع، أي أنها تأتي في بداية الرحلة مباشرة بعد عتبة السرد والصيغة الابتدائية للحكي.

وهذا الموقع البنيوي يجعل من الكارثة / الغرق وسيطًا سرديًا يفتح المجال أمام المغامرات والإنجاز البطولي الذي سيقوم به السندباد البحري على مستوى الإنجاز ويحوله إلى مادة سردية على مستوى الحكي، إذ لولا وجود هذه الوظيفة -حسب تعبير بروب- لما جاءت الوظائف أو الأفعال اللاحقة عليها.

أما المغامرة بمفهومها المتعارف عليه حيث يواجه السندباد خطرا حقيقيا ومؤكدًا فإنها لا تبدأ حقيقة إلا بعد الغرق، إذ يقوم البطل بإنجاز أفعال تساعده على التخلص منها والخروج سالمًا، وتتفاوت هذه الأخطار من حيث الطبيعة ومن حيث الدرجة.

ففي الرحلة الأولى يصاب السندباد بدهشة كبيرة عندما يشاهد فرحًا عظيمًا في تلك الجزيرة النائية الخالية، والذي هو في الواقع أحد خيول البحر الذي يثب على جياد الجزيرة «ويقضي منها حاجته وينـــزل عنها»[1] فتلد مهرًا أو مهرة تساوي خزنة مال، ثم ينـــزل إلى البحر ويختفي.

وعندما يروي السندباد قصته (قصة الغرق) على سياس الملك المهرجان يقدمه التجار إلى هذا الأخير الذي يروي له قصته من المبتدا إلى المنتهى فيجعله «عاملاً

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٣.

على مينا البحر، وكاتبًا على مركب يعبر إلى البر»[1]. وبهذا تنتهي مغامرات السندباد البحري، ويشرع في وصف الأماكن (كابل) التي رآها وعجائب الجزيرة التي تحوّل في أركانها إلى أن تعود السفينة التي تركته على جزيرة السمكة الكبيرة فيسترجع بضائعه ويعود إلى البصرة.

أما الرحلة الثانية فإنها تبدأ بمغامرة حقيقية عندما يقترب السندباد من القبة الكبيرة البيضاء، والتي هي في الواقع بيضة طائر الرخ الذي يقال إنه يغذي أولاده بالأفيال، وعندما ينــزل هذا الطائر العظيم ليحضن بيضته العملاقة يقترب منه السندباد لأنه أصبح وسيلته الوحيدة للخروج من هذه الجزيرة يقول: «فككت عمامتي من فوق رأسي وثنيتها وفتلتها حتى صارت مثل الحبل، وتحزمت بها وشددت وسطي وربطت نفسي في رجلي ذلك الطائر وشددتها شدًّا وثيقًا»[2]. وظل السندباد على هذه الحال إلى أن طلع الفجر.

وطار الرخ بالسندباد إلى عنان السماء وحط به على مكان عال، ففك رباطه من رجل الطائر وكانت دهشته عظيمة عندما التقط حية عظيمة الخلق، كبيرة الجسم وذهب بها إلى البحر، وهذا المكان العالي الذي وجد السندباد فيه لا يمكن أن يهرب منه لعلوه ويشرف على واد «أرضه من حجر الألماس الذي يثقبون به المعادن والجواهر... وكل ذلك الوادي حيات تسعى وأفاع كل واحدة مثل النخلة، ومن عِظَم خلقتها لو جاءها فيل لابتلعته»[3].

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٠.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤١١.

ولتجنب الخطر يلجأ السندباد إلى مغامرة لقضاء الليل في انتظار الغد، ولكن هذه المغامرة لم تكن مهجورة حيث تنبه إلى وجود «حية عظيمة نائمة في صدر المغارة على بيضها»[1]. وهذا التجاور في المكان خلق حالة من الذعر الشديد في نفس السندباد أكبر مما سبب له من الأضرار الجسيمة.

ويلجأ السندباد إلى نفس الحيلة السابقة حيث يربط نفسه بذبيحة فيأتي فينــــزل نسر عملاق إلى قعر الواد فيلتقط الذبيحة ويطير بها إلى قمة الجبل وهناك يكون خلاصه على يد مجموعة من التجار الذين يسرد عليهم قصته.

وعند هذه المرحلة يسقط إيقاع السرد ويبدأ السندباد في وصف المكان من بساتين وحيوانات عجيبة مثل الكركدن[2] ويصل السرد إلى درجة الصفر تدريجيًا عندما يعود السندباد إلى البصرة.

والملاحظ على الرحلة الثانية أنها تشكلت بنيويًا حسب العناصر التالية خروج السندباد من البصرة عن طريق البحر، ثم الغرق، ثم مغامرته مع طائر الرخ ثم وادي الأفاعي فالحية العظيمة وأخيرًا النجاة. هناك عنصران سرديان ثابتان يربطان الأحداث ببعضهما البعض.

- الأول هو استعمال حبل، الذي هو في حقيقة الأمر رمز أكثر مما هو شيء محسوس للخلاص من الخطر المحدق به، وهذا عندما ربط نفسه برجل طائر الرخ فرفعه إلى أعلى الجبل ثم في المرة الثانية عندما التصق بالذبيحة ووضعها على صدره وبطنه فطار النسر به إلى قمة الجبل.

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤١٢.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٤.

- الثاني هو حركة الطيران، حيث يستعين السندباد بالطيور بالحركة من الأسفل إلى الأعلى، من على ظهر الجزيرة إلى قمة الجبل أو من أسفل الوادي إلى قمة الجبل.

وهذه الرحلة العمودية لها دلالة سردية كبيرة حيث يتسارع إيقاع السرد ليصل إلى ذروته عن طريق حكي ثلاث مغامرات مثيرة ثم يخفت إيقاع السرد عن طريق وصف الجزيرة وحيواناتها. وهذه التقنية تسمى في السرديات الوقفة الوصفية[1] حيث يتحول السندباد من فاعل Agent إلى مجرد معاين، ويأخذ طريقه إلى نقطة البداية فتكتمل الحلقة السردية.

في الرحلة الثالثة، وبعد النجاة من الغرق، يلجأ السندباد البحري وأصحابه إلى قصر عظيم، ولكنهم يفاجؤون أن القصر ملْك لرجل يشبه الخنـــزير له أنياب طويلة ومشافر مثل الجمل وأذناه متدليتان على كتفيه وفي كل ليلة يشوي أحد التجار على الجمر ويأكله حتى كاد أن يأتي عليهم أجمعين، فاحتال عليه السندباد وثلة من أصدقائه بفقء عينيه بقضيب وضع في النار حتى احمر[(٢)].

ولكن مغامرة السندباد لم تنته، إذ بعد أن أفاقوا من نومهم وجدوا أنفسهم أمام خطر جديد تمثل في «ثعبان عظيم الخلقة كبير الجثة واسع الجوف»[(٣)] قد أحاط بهم وابتلع أحدهم إلى أكتافه ثم تكررت هذه العملية عدة مرات مع رفقاء السندباد البحري إلى أن وجد هذا الأخير حيلة لقهر هذا الثعبان عندما أحاط جسمه بالأخشاب فتعذر على الثعبان ابتلاعه ومن هنا كانت نجاته.

---

(١) G. Genette: Figures III. p 133

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٩.

(٣) المرجع نفسه. ص ٤١٩.

وبعد هذه السلسلة من المغامرات التي يواجه فيها السندباد الأخطار المحدقة يتحول مجرى السرد وينتقل من الأفعال المنجزات إلى السرد الوصفي حيث يصف «جزيرة السلاهطه»[1] وفيها يلتقي بريس المركب الذي انطلق به من البصرة ليعيده إلى نقطة الانطلاق.

وفي الرحلة الرابعة تبدأ المغامرة عندما يقع السندباد البحري وأصدقاؤه أسرى في يد عراة، وهم «قوم مجوس وملك مدينتهم غول»[2] وكانوا يقدمون لأصدقاء السندباد طعامًا خاصًا حتى يسمنوا فيذبحوهم ويشووهم ليقدموهم لملكهم، ولكن ضرورات السرد تقتضي أن ينسى هؤلاء القوم السندباد فينفلت منهم.

وبعد نجاته من آكلي البشر، يلتقي السندباد بجامعي حب الفلفل الذين يقدمونه إلى ملكهم فيعلم سكان الجزيرة صنع السروج[3]. ويزوج الملك السندباد مليحة ذات مال وجمال. وهذه المغامرة يمكن أن نصفها بأنها مريحة.

ولكن عادة هذه الجزيرة أن يدفن أحد الأزواج حيًّا مع زوجه المتوفى. فمرضت زوجة السندباد وماتت فألبسوها ثيابها الفاخرة وزينوها بالمصاغ والقلائد ويصف السندباد البحري هذه الرحلة إلى الأسفل قائلاً: «ثم إنهم أمسكوني وربطوني بالغصب وربطوا معي سبعة أقراص من الخبز وكوز ماء عذب على جرى عادتهم، وأنزلوني في ذلك البئر، فإذا هو مغارة كبيرة تحت ذلك الجبل»[4]. وفي هذا *المكان الذي تتراص فيه الأموات تبدأ مغامرة السندباد البحري إذ تتغير شخصيته*

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٢.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٢٧.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٠.

(٤) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٣.

ويتحول إلى مجرم حيث كان يقتل المدفونين أحياء لكي يستولي على زادهم. ويصف ضحيته الأولى بكثير من القسوة إذ يقول: «فقمت أنا وأخذت في يدي قصبة رجل ميت وجئت إلى المرأة وضربتها في وسط رأسها، فوقعت على الأرض مغشيًا عليها، فضربتها ثانيًا وثالثًا فماتت»[1].

وفي كل الرحلات كان السندباد شاهدًا على الرعب، مثلما يحدث لأصدقائه أو له شخصيًا، ولكنه في هذا الموقف «يتحول إلى آلة لإنتاج الرعب»[2]. ويجد لنفسه في ذلك تبريرًا هو المحافظة على الحياةويستعمل السارد هذه الوسيلة كأداة سردية لضمان استمرارية السرد ومواصلته. ولكي يبالغ السارد في وصف جو الرعب، فإنه جعل السندباد يتردد على المغارة ليقوم بفعله المرعب حتى بعد أن وجد المخرج من هذه المغارة.

وبعد هذا التوتر الشديد في جو الرعب، لا يخرج السندباد إلى البحر أو الجزيرة ليصف المشاهد والمباهج ولكنه يصادف مركبًا عابرًا يستقله ويعود إلى البصرة ويحدث انقطاعًا وبترًا حادًا في السرد، حيث أنه بعد الرعب ينهي سرده بنوع من العنف والقسوة، دون أن يعطي الفرصة للمستمع لكي يسترجع أنفاسه.

في الرحلة الخامسة يتعرض السندباد البحري لغضب طائر الرخ بعد أن كان وسيلة للنجاة في الرحلة الثانية بعد أن كسر أصدقاء السندباد بيضة الرخ وسحبوا منها فرخ الرخ «وأطلعوه من تلك البيضة وذبحوه، وأخذوا منه لحمًا كثيرًا»[3]. فانتقم منهم طائر الرخ بصحبة زوجته وحطموا مركبهم بواسطة الصخور الكبيرة.

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤٣٤.

(٢) A. Miquel: Sept contes des mille et une nuits. p 87.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٨.

وعندما ينجو السندباد البحري من الغرق يصادف «شيخ البحر» الذي يحمله على رقبته ويبقى ملتصقًا به و«صار يبول ويغوط على أكتافه»[1] ويرفسه في بعض الأحيان بقدميه اللتين تشبهان رجل الجاموس، واستمرت هذه الوضعية مدة من الزمان. والسرد هنا لم يحددها حتى يترك لخيال السامع تقديرها وتقييم حجم معاناتها إلى أن احتال عليه فأسكره بخمرة كان قد صنعها وبذلك تخلص منه.

وعندما يصل السندباد إلى «مدينة القرود» يتراخى في السرد ويعطينا السارد بعض التفاصيل الدقيقة حول هذه المدينة الجميلة ونمط معيشتهم. في النهار يجمعون ثمار الجوز الهندي ويقضون ليلهم في الزوارق في البحر حتى يتفادوا هجوم القردة على ديارهم وقتلهم.

ويقطع السارد حديثه عن مغامراته في مدينة القرود بحدة عندما ترسو سفينة على شواطئ تلك المدينة، فيوقف الرحلة، ومعها يتوقف السرد ليقفل السندباد البحري راجعًا إلى البصرة عن طريق البحر.

وتتحرك آلة السرد مجددًا، عندما يلتقي السندباد بتجار عليهم آثار السفر، وتتحرك معها رغبته إلى خوض المغامرات من جديد في رحلة سادسة، وكانت وسيلة الحياد عن الطرق البحرية المألوفة انزياحًا سرديًّا يفتح المجال أمام نشوء وولادة مغامرة. وكان تحطم المركب قد أفسح الطريق أمام السندباد ليصف بهجة المكان وثروته المتكدسة.

وهذه الوقفة يمكن اعتبارها تمهيدًا للمغامرات وتخلق أثرًا بالغًا في المتلقي الذي ينتقل من الثروة والبهجة ليجد نفسه يشارك السارد في مغامرة مثيرة. ومع طول

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٤١.

المدة ينفذ الطعام ويبدأ رفقاء السندباد في الموت تباعًا. وفي الأخير اهتدى إلى صنع قارب صغير وما هذا البقاء طويلاً على تلك الجزيرة إلا محاولة من السارد لتمديد السرد عن طريق الوصف.

ويلجأ السارد إلى حيلة يجعل بها القارئ يقتنع بهذا الانتقال وهي النوم ويبرر ذلك قائلاً: «فأخذتني سنة من النوم... ولم يزل سائرًا بي وأنا نائم لا أدري بكثير ولا بقليل حتى استيقظت، فوجدت نفسي في النور»[1].

وهذا الانفتاح على النور يقابله حضور لجماعة من الهنود والأحباش. وفي البداية يبدو التواصل والتبليغ بين السندباد والجماعة المحيطة به مستحيلاً وهذا بسبب اختلاف اللغة إلى أن تدخل أحد أفراد الجماعة وكلم السندباد بلسان عربي مبين فأخبرهم بقصته فعرضوه على ملكهم.

وإذا كانت مدة إقامته عند هذا الملك طويلة زمنيًا، إلا أنها سرديًا سرعان ما توقفت ليعلن عن عودته عندما سمع «بخبر جماعة من تلك المدينة أنهم جهزوا لهم مركبًا يريدون السفر به إلى نواحي البصرة»[2]. فيعود معهم إلى بغداد ومعه هدية للخليفة هارون الرشيد.

وفي هذه الرحلة يتحول الخليفة من إمام المسلمين إلى مسرود عليه يستمع إلى حكايات السندباد البحري ويتقبل منه هدية ملك الهند ليكلف السندباد بمهمة دبلوماسية في الرحلة السابعة والأخيرة.

---

(١) المرجع نفسه ص ١٠ ج ٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ١٢ ج ٤.

في الرحلة الأخيرة يقطع صفو البحارة ومعهم السندباد صياح ريس المركب عندما يعلن أن الرياح قد ساقتهم إلى نهاية العالم وتحديدًا إلى «إقليم الملوك» حيث يوجد قبر سيدنا سليمان بن داوود عليهما السلام بعدها مباشرة أقبلت ثلاث حيتان ضخمة تدور بالمركب في طقس جنائزي انتهى بتحطيم المركب.

ويعيد السارد تكرار التحركات التي يقوم بها السندباد ليصل إلى بر النجاة ويصل طبعًا إلى جزيرة ليتوقف السرد ويعوض بوصف مكونات هذه الجزيرة، بعدها يقوم السندباد بإبرام صفقات تجارية وحتى تزويجه من ابنة شيخ غني.

ويتوثب السرد من جديد عندما يوافق رجل من تلك الجزيرة، والذين تنبت لهم أجنحة كل رأس شهر، على حمله في رحلة جوية حتى سمع «تسبيح الأملاك في قبة الأفلاك»(١). ولكنه سرعان ما أنزل فوق قمة جبل جزاء على تسبيحه، لأن هؤلاء القوم (أخوان الشياطين).

فوق قمة الجبل يلتقي السندباد بحية عظيمة وقد ابتلعت رجلاً إلى نصفه، فيتدخل وبأداة سحرية متمثلة في قضيب من ذهب أعطاه إياه غلامان صادفهما في الطريق، فضرب السندباد الحية على رأسها فألقت الرجل من فمها(٢). وفور عودة السندباد إلى بيته يبدأ بيع ممتلكاته ويعود إلى البصرة برفقة زوجته. وما يلاحظ على هذا المقطع هو بتر السرد وقطعه في الوقت الذي يبدو فيه مناسبة لتوليد أحداث جديدة، ولكن إرادة السارد لا تناقش. والملاحظ على هذه الرحلة هو قصر النص السردي وتقلص فضاء الحكي بسبب انعدام الأحداث المثيرة وقد علق عليه جان

---

(١) المرجع نفسه. ص ٢١ ج ٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٢٢.

لوي لافاي قائلاً: «تعرض الحكاية السابعة حالة فريدة لأنها تقدم لنا مثال السرد الفارغ « Narration vide » وتعطينا اختصارًا هو أجدر بفلوبير: ذهابًا وإيابًا، معلنة بذلك عن اللا-رحلة Non-voyage لأنه لا يحدث أي شيء لأن المسار الذي يقطعه البطل من طرف إلى طرف لا يعرض أي حادث، وهو الوحيد أيضًا الذي تعرف فيه وجهة البطل بطريقة مسبقة ويتطابق تمامًا مع نقطة الوصول»(١).

وإذا نظرنا إلى بنية مجموع الرحلات السبع واعتبار الرحلات عبارة عن بنية كبرى تتمفصل فيها بنيات سردية صغرى فإننا يمكن أن نخرج بمجموعة من الملاحظات:

- إن الرحلة الرابعة تمثل بنية مركزية، فهي أطول الرحلات من حيث الفضاء السردي وحيز الحكي الذي تتضمنه إضافة إلى احتوائها على أكبر عدد من المغامرات حيث يتعرض السندباد إلى مضايقات آكلي اللحوم، ويدفن حيًّا في مغارة مظلمة مع زوجته...(٢) وهي التي تظهر قسوة الرعب الذي كان السندباد فريسة له ثم في مرحلة أخرى فاعلاً له.

- الملاحظة السابقة تقودنا إلى الحكم أن بناء الرحلة بناء متناظر Symétrique إذ تكون الرحلات الثلاث الأولى (الأولى والثانية والثالثة) تمثل تنامي الحدث والرحلات الثلاث الثانية (الخامسة والسادسة والسابعة) هبوط السرد، وهو ما تأكد لنا من خلال دراسة بنية الرحلة السابعة التي تمثل رحلة اللا-حدث، بل لإتمام العدد سبعة الذي له دلالات سحرية في السرد الشعبي الأسطوري.

---

(١) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 39.

(٢) Mia. I. Gerhardt: Les voyages de Sindbad. p 31.

- إن تقسيم بنية الرحلة إلى ثلاث مجموعات، مجموعة متكونة من ثلاث رحلات، فرحلة واحدة (الرابعة) فثلاث رحلات. هذا البناء يحاكي البناء الأسطوري ذي النسق الثلاثي.

- لاحظ ميا. إ. جيرار «أن المغامرات الخطيرة تتمركز في وسط الحكاية الرحلة الثالثة والرحلة الرابعة والرحلة الخامسة. وهذا المركز يتأطر من كل جانب برحلة ذات مغامرتين غير خطيرتين»[1]. وهي نفس الملاحظة التي كنا قد سقناها من قبل حول تناظر البناء مع الاختلاف في تحديد كثافة المركز (أو الرحلة المركزية) فإذا كنا قد حصرنا المركز في الرحلة الرابعة، فإن ميا. إ. جيرار قد حدده بثلاث رحلات هي الثالثة والرابعة والخامسة، حيث أبقى حكايتين اثنتين على كل جانب.

ومن هنا يمكن أن نستنتج أن إيقاع البناء يتماشى مع الإيقاع النفسي للسندباد، إذ نلاحظ أن هذه الحركة تتنامى وتتزايد في الرحلات الأولى متماشية مع رغبة البطل في جمع الثروة والمال ورغبته في الاكتشاف والاستماع إلى القصص والأخبار، ولكنها ابتداء من الرحلة الرابعة تبدأ في التنازل لتنتهي بالسقوط في الرحلة السابعة حيث يتوب السندباد عن السفر ويقرر البقاء في بيته.

د) التواتر والاستطراد:

نتناول قضية التكرار والاستطراد من زاوية بنيوية سيميائية وليس بالمفهوم البلاغي القديم الذي يرى في التكرار ظاهرة بلاغية أسلوبية. وإذا كانت الدراسات الحديثة عادت إلى الممارسة القديمة وأصولها المعرفية والإجرائية، فإن ذلك كان بغرض الانطلاق مجددًا.

---

(١) Mia I. Gerhardt. Les voyages de Sindbad. p 31.

والتكرار يفيد بكل بساطة إعادة نفس الكلمة أو نفس الجملة أو الصيغة أكثر من مرة وقد يكون حرفيًّا، أي بنفس الكلمات ونفس التركيب أو يكون بطريقة غير مباشرة باستعادة المعنى أو استعمال بعض القرائن أو الإشارات التي تدل على ذلك. وهذه الظاهرة أصبحت ممارسة شائعة في سياق الرواية الجديدة التي تكرر صفحات كاملة كما نجد ذلك عند روب غرييه أو ناتالي ساروت ساروط أو تكرار بعض الأسماء الأعلام كما نجد ذلك عند فولكنير مثلاً.

وفي الدراسات البنيوية وبعدها السيميائية فإن التكرار أصبح عنصرًا بنائيًّا لا يمكن تجاوزه لأنه يحتوي على دلالات كبيرة ويساهم في عملية فهم النص ويؤكد على بعض العناصر سواء بغرض تسطيحها وجعلها مبتذلة أو محاولة لمحاكاة تكرار الواقع والأحداث في الواقع اليومي.

أما الاستقراء فإنه يعني الخروج من موضوع إلى آخر ثم العودة إلى الموضوع الأول مجددًا. ولكن العلاقة بين الموضوعين تبقى قائمة سواء عن طريق السياق الذي يخلقه الاستطراد أو عن طريق بعض القرائن المادية. سواء كانت هذه القرائن لغوية أو مضمونية أو سياقية.

وقد درس التكرار في سياقات الدراسات السردية واعتبر مكونًا سرديًّا من مكونات السرد، وخاصة في السرد التقليدي الذي كرس هذه الممارسة سواء عن طريق الافتتاحات التي يبدأ بها الحكي أو الصيغ التي ينهي بها السارد حكايته. أو تكرار بعض المحاولات (وغالبًا ما يكون عددها ثلاثة)، أو أنواع أخرى من التكرار يفرضها السياق السردي.

وأول من نظر لظاهرة التكرار في النص السردي هو الناقد والمنظّر الفرنسي جيرار جينت G. Genette الذي اعتبر التكرار ميزة من ميزات النص السردي الذي

يرى أن التكرار هو «علاقات التواتر (أو بساطة التكرار) بين السرد والحكاية»[١]. مع العلم أن علماء السرديات يفرقون بين السرد Récit الذي هو الخطاب أو البنية التركيبية والحكاية Histoire أوDiégèse وهي مضمون الأحداث.

وبعد تعريفه للتكرار، حدد جيرار جينت أربع صيغ تكرار تظهر في النص السردي وهي إمكانات سردية تساعد على فهم هذه الظاهرة متى صادفناها وتفتح مجال التأويل على مصراعيه، وهذه الاحتمالات هي:

- حكاية مرة واحدة ما حدث مرة[٢] وهذه الصيغة تبدو «عادية» وقد تكون لصيقة بالسرد الكرونولوجي الذي يهتم بسرد التفاصيل الدقيقة مع مراعاة محاكاة تسلسلها في الزمان دون الالتفات إلى الماضي أو ما سبق من الأحداث، لأن الحكاية تبدو ماضية إلى الأمام لا تلوى على ما خلفها ولا تعيره أي اعتبار.

- الاحتمال الثاني هو «حكاية أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة»[٣] وهذه الصيغة من صيغ التكرار تعنى بعلاقات التواتر بين السرد والحكاية، وهي قريبة من الصيغة الأولى إذ أن عدد الأحداث يتوافق أو تقريبًا مع عدد مرات الحكي، الفارق الوحيد أن الأولى تمتم بالمفرد، وهذه الحالة تعنى بصيغة الجمع.

- الاحتمال الثالث هو «حكاية عدة مرات ما حدث مرة واحدة»[٤] وهذه الظاهرة يلاحظ جينت أنها معروفة في الرواية الجديدة كما ألمحنا إلى ذلك في بداية

---

(١) G. Genette: Figures III. p 145.

(٢) G. Genette: Figures III. p 146.

(٣) Ibid.

(٤) G. Genette: Figures III. p 147.

حديثنا عن هذه الصيغة. ونجد أن هذه الصيغة متداولة كثيرًا في حكايات ألف ليلة وليلة ومن ضمنها رحلات السندباد البحري.

- الاحتمال الرابع هو «حكاية مرة واحدة ما حدث عدة مرات»[1] وهذه الصيغة قد تتداخل مع صيغة الحذف وهذا يعني تجاوز كل التواترات ليسمح للسرد بالتطور والتقدم.

وقد لاحظ تزفيتان تودوروف أن «التكرار خاصية من خصائص الفولكلور الذي يتميز بتكرار نفس القصة، وليس غريبًا أن نصادف في الحكايات العربية تكرار نفس المغامرة مرتين إن لم نقل أكثر»[2]. وهذه الصيغة تسمح بتكاثر الساردين والمسرود عليهم كما أنها تتيح إمكانية إقحام فاعل جديد في الحكاية.

وإلى نفس الفكرة تقريبا يذهب جان لوي لافاي عندما يؤكد أن «التكرار خاصية أسلوبية أثيرة لدى العرب سواء وافق على ذلك الأوروبيون أم لا»[3] وإذا كنا نأخذ هذا الحكم بكثير من الحذر ويبقى علينا تأكيده أو نفيه من خلال نصوص عربية مختلفة. فإن الواقع اللغوي العربي يعزي عن اللغة العربية إلى كثرة مترادفاتها لأن المترادفات هي في حقيقة الأمر عبارة عن تكرار.

أما الاستطراد فهو ظاهرة بنائية أخرى تطغى على حكايات ألف ليلة وليلة وتعني الخروج من موضوع إلى آخر. وقد وصف أسلوب الجاحظ الذي كان مؤلفًا موضوعيًّا بهذه الصفة. هذا المصطلح يتفق مع الخطاب الأدبي بصفة عامة وخاصة في

---

(١) Idem.

(٢) T. Todorov: Poétique de la prose. p 40.

(٣) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 71.

الجانب الأسلوبي منه. أما في السرديات فإن هذه الظاهرة تتخذ اسم التضمين Enchâssement حيث تتضمن الحكاية حكاية أخرى.

وترى سهير القلماوي أن هذه الظاهرة تكاد تكون عامة في الثقافة العربية إذ تقول: «وكانت العرب تألف هذا الاستطراد والخروج من حديث إلى آخر ثم العودة إلى الحديث الأول. فراجت كل أنواع هذا الاستطراد الهندي في الليالي رواجًا ملحوظًا لأنها صادفت قبولاً من طبيعة السامعين، وبذلك تفنن القاص في فتح أبواب القصص، فمنها إدخال شبيه بقول الملك: «وكيف كان ذلك»، كما نجده في إدخال «نعم ونعمة» التي مهد لها القاص بقوله: «ستجتمعان كما اجتمع نعم ونعمة»[1].

وهذه الصفة نجدها غالبة على حكايات السندباد البحري الذي ينطلق في رحلته من بغداد باتجاه البصرة ثم عبر البحر فتعرض علينا الحكايات الغربية والعجيبة والتي ليس بينها أي رابط فكري أو مضموني.

وهناك من الدارسين من يرى أن الاستطراد خاصية لصيقة بالسرد، لأن القاص يختلف عن المؤرخ والإخباري في سرد الحوادث وهذا لإقناع القارئ أو إحداث متعة سردية لديه، أو لجعل القصة تتطور وتتقدم إلى الأمام. وهذا يعود إلى «مهارة الكاتب في الاستطراد بحيث لا يعوق هذا الاستطراد تطور الحوادث وسيرها، بل يسير الاستطراد والتقدم جنبًا إلى جنب رغم ما يبدو في ذلك من تناقض»[2].

---

(١) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة. ص ١١١.

(٢) هـ. ب. تشارلتن: فنون الأدب. ص ١٤٦.

ويجعل نص حكايات السندباد البحري، بأشكال عديدة من التواترات والتكرار سواء كان ذلك في بعض الصيغ السردية أو الحكايات ذاتها، أو حتى التعابير أو المناظر التي شاهدها أثناء تنقلاته ورحلاته.

من بين الصيغ الأكثر تكرارًا في حكايات السندباد البحري استعمال السارد لهذه الجملة: «فأخبرته بجميع ما كان من أمري من المبتدا إلى المنتهى». وقد تكرر كثيرًا مع التاجر (ص ٤٠٢) ومع الملك المهرجان (ص ٤٠٤) ومع التجار (ص ٤٢١) ومع جامعي حب الفلفل (ص ٤٢٩) وعندما عرضوه على ملكهم (ص ٤٢٩) ومع التجار (ص ٤٤٣) وأمام الهنود والأحباش (ص ١١ ج٤) وأمام ملكهم (ص ١٢).

وهذه الصيغة المتواترة تعفي السارد من إعادة تكرار حكايته مرة أخرى بأحداثها وتفاصيلها أمام القارئ، ولكنه كان قد أعاد سردها أمام المسرود عليه، ولذلك فإن القارئ كان قد عايشها مع السندباد وهو يحكيها أو حتى أثناء إنجازه لهذه المغامرات.

وعندما يريد السارد انطباع طول المسير، ثم ليغلف رحلته بالغموض يستعمل السارد عبارة «فسافرنا من جزيرة إلى جزيرة ومن بحر إلى بحر» وعندما يصوغها بهذه الكيفية فإنه لا يعطينا أي اسم للبحار التي مر بها أو الجزر التي توقف عندها، ولكن صيغة النكرة (المجردة من أل التعريف) تفيد المجهول سواء من ناحية العدد أو من ناحية الاسم. وهي بهذا تفيد أن السندباد قد مر بجزر لا يعرفها الرحالة في ذلك الوقت. والهدف منها المبالغة في التغريب، وغالباً ما توظف هذه الصيغة في شكل لازمة Refrain[1] وهذا ربما أيضا لتجاوز سرد التفاصيل والأحداث.

---

(١) A. Miquel: Sept contes des mille et une nuits. p 94.

وهذه الصيغة تفيد أيضًا المكان اللامحدد، وإلى جانبها يستعمل السارد صيغة تتعلق بالزمان والمدة وهي «و لم أزل على هذه الحال مدة» والمدة هنا غير محددة، قد تطول وقد تقصر ولكنها على كل حال لا تفيد أي فكرة عن الزمن الذي انقضى في إنجاز حدث معين أو مجموعة من الأحداث، أو المدة التي قضاها السندباد في الانتظار إضافة إلى هذه الصيغة هناك صيغ أخرى مثل «أيام وليالي» والتي وإن أفادت الزمن فهي لا تحدد المدة وتجعل الزمان قابلاً للتمديد أو التقليص من طرف المتلقي.

إضافة إلى الصيغ المذكورة التي تفيد التكرار والتي لم نشأ أن نثقل بها كاهل الدراسة وذلك لكثرتها، فإننا نصادف بعض الحكايات أو الأجزاء من الحكايات تتكرر في أكثر من موقع.

فحكاية طائر الرخ العملاق مثلاً تتكرر أكثر من ثلاث مرات، ففي الرحلة الثانية يصفه بقوله: «إن طائرًا عظيمًا يقال له الرخ يغذي أولاده بالأفيال، فتحققت أن القبة التي رأيتها هي بيضة من بيض الرخ»[1] وهذه الحكاية كان قد كررها السندباد لأنها حكاية أخبره «بها قديما أهل السياحة والمسافرون»[2]. وهذا يعني أنها تكررت أكثر من مرة.

ونجد هذه الحكاية تظهر من جديد في الرحلة الخامسة واصفًا بيضة الرخ بأنها «قبة عظيمة بيضاء كبيرة الحجم فطلعنا نتفرج عليها وإذا هي بيضة رخ كبيرة»[3].

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٠.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٨.

ويعيد نفس أوصاف طائر الرخ، ولكي يدلل على ذلك فإنه يصفه بأنه متى حلق في السماء فإنه يخفي ضوء النهار فيظلم الجو.

ولكن الفارق بين الموقفين، أن الرخ في المرة الأولى كان وسيلة استعملها السندباد للنجاح والخروج من الجزيرة الخالية عندما ربط نفسه بعمامته برجل الطائر العملاق، أما في الموقف الثاني فإنه كان، هو ورفاقه، ضحية غضب الرخ وزوجته عندما كسروا البيضة الكبيرة وأكلوا الفرخ الذي بداخلها وأسالوا ماءها.

وفي رحلات السندباد البحري تظهر كثيرًا الحيات ذات الحجم العملاق في طول النخلة، ويتعرض هو أو أحد أصدقائه إلى خطر هذه الثعابين كما نجد ذلك في الرحلة الثالثة عندما يستيقظون يجدون أنفسهم أمام «ثعبان عظيم الخلقة، كبير الجثة واسع الجوف قد أحاط (بهم) وقصد واحدًا (منهم) فابتلعه إلى أكتافه ثم ابتلع باقيه»[1]. ولكن السندباد يحتال عليه وينجو من خطره.

ونفس الحية تظهر في الرحلة السابعة من رحلات السندباد البحري وقد صادفها السندباد في الجبل حيث وضعه الرجل-الطائر «وإذا بحية قد خرجت من تحت ذلك الجبل وفي فمها رجل ابتلعته إلى ما تحت سرته، وهو يصيح ويقول: من يخلصني يخلصه الله من كل شدة فتقدمت إلى تلك الحية وضربتها بقضيب الذهب على رأسها فألقت الرجل من فمها...»[2]. وهذه المرة لم تطارد الحية السندباد لأنه يمتلك أداة سحرية سلمها له غلام مجهول كان يتجول مع صديقه في الجبل. والثعبان نفسه نجده في الصفحة ٤٢٠.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٩.

(٢) المرجع نفسه. ص ٢٢ ج ٤.

ويلعب التكرار في هذه المواقف - التي تظهر فيها الحيوانات العملاقة التي تحمل معها خطرًا داهماً وأكيدًا دور الإثارة، لأن السارد يهدف من تصوير هذه المشاهد إثارة الدهشة عند مستمعيه وتعميق حس الغرائبية عندهم. ولا يكتفي تكرار هذه المشاهد في حكايات السندباد فحسب ولكنه يتجاوزها إلى حكايات أخرى في مجموعة ألف ليلة وليلة. «وأغلب أعاجيب السندباد ترد ثانيًا في حكايات أخرى: طائر الرخ...»[1].

إضافة إلى هذا النوع من التكرار، نصادف في رحلات السندباد بعض أنواع التكرار لحركات أو أفعال بعينها أكثر من مرة مثلما نجد ذلك في حكاية الشخص ذي أنياب الخنـــزير الذي كان يعود كل مساء إلى قصره الذي التجأ إليه السندباد ورفاقه. فبدأ بالريس لأنه سمين فشواه وأكله وكان يعاود هذه العملية. يقول السندباد واصفًا هذه العملية الفظيعة «وجاءنا وصار يقلبنا واحدًا بعد واحد مثل المرة الأولى، ويجسنا حتى أعجبه واحد فقبض عليه وفعل به مثلما فعل بالريس في أول يوم فشواه وأكله»[2]. واستمرت الحال على هذا الوضع إلى أن تدبر السندباد وأصدقاؤه حيلة للهرب.

ويتكرر نفس الموقف حين يدفن الرجل حيًا عندما تموت زوجته قبله، في المرة الأولى كان السندباد شاهدًا على هذه الفظاعة وقد عبر عن مشاهدته بقوله: «ثم إنهم جاؤوا بذلك الرجل وربطوه تحت صدره في سبلة وأنزلوه في ذلك الجب، وأنزلوا عنده كوز ماء عذب كبير وسبعة أرغفة من الزاد»[3]. وفي المرة الثانية يكون

---

(١) بوعلي ياسين: حكايات شهرزاد، ص ٧٦ - دراسات عربية.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٨.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٢.

السندباد ضحية لهذه العملية التي تسبب له الكثير من الآلام وعندما أبدى نوعًا من المقاومة لهذه العادة «الرديئة» استعملوا معه القوة إذ يقول: «ثم إنهم أمسكوني وربطوني بالغصب، وربطوا معي سبعة أقراص من الخبز وكوز ماء عذب على جري عادتهم»[1]. وقد أكد السندباد هذا التكرار باستعماله عبارة «على جري عادتهم».

وعندما يجد السندباد نفسه في أسفل المغامرة بين جثث الأموات يذهل ويصاب بالرعب، ولكنه يواجه هذا الرعب بأفعال شنيعة، ربما هي الوحيدة التي ارتكبها أثناء رحلاته كلها. يبدأ في ارتكاب شناعاته عندما ينـــزلون امرأة حية برفقة زوجها الذي مات حديثًا؛ ويصف هذه الشناعة قائلاً: «فقمت أنا وأخذت في يدي قصبة رجل ميت وجئت إلى المرأة وضربتها في وسط رأسها، فوقعت على الأرض مغشيًا عليها، فضربتها ثانيًا وثالثًا فماتت»[2]. وتكرار فعل الضرب ثلاث مرات لقتل المرأة له دلالاته الرمزية إضافة إلى الدلالة السردية.

وهذا الفعل في حد ذاته تكرر أكثر من مرة وهو ما يوافق الاحتمال الرابع الذي حدده جيرار جينت أي «حكاية مرة واحدة ما حدث عدة مرات» لأن السارد يستعمل حيلة أو أداة سردية «لمجموع تواترات حدث واحد»[3]. وبقدر ما هي بشاعة فإنها طريقة من طرق التعلق بالحياة والتشبث بها، حيث يقول: «وأقمت في تلك المغارة مدة من الزمان وأنا كل من دفنوه أقتل من دفن معه بالحياة وآخذ

(١) المرجع نفسه. ص ٤٣٣.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٤.

(٣) G. Genette: Figures III, p 148.

أكله وشربه أتقوت به»[1]. والسارد يصمت عن المدة، لأنه لم يحددها ولا عدد تواترات هذا الفعل.

ويتعثر السرد عند لقاء السندباد بشيخ البحر ذي الرجلين مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة والذي تكرر اضطهاده للسندباد فصار يبول ويغوط على أكتافه «ولا ينـــزل ليلاً نهارًا»[2]. ولكن السارد لم يعط المدة التي استمرت عليها هذه الحال، ولكن الصياغة السردية تفيد التكرار، وقد عبر عنها السرد بطريقة فيها الكثير من الغموض واللاتحديد: «و لم أزل على هذه الحالة مدة من الزمان»[3].

ويستمر الوضع على ما هو عليه إلى أن يهتدي السندباد إلى حيلة ليخفف بها من آلامه، فيلجأ إلى صناعة الخمر وشربه ليستعين بها على متاعبه، ومرة أخرى لا نعرف مدة تعتيق الخمر ولا المدة التي استغرقها السندباد في تناولها: «وتركتها مدة أيام حتى صارت خمرًا صافيًا. وصرت كل يوم أشرب منه لأستعين به على تعبي مع ذلك الشيطان المريد»[4]. وعبارة «صرت كل يوم» لا تفيد أي تحديد للمدة التي قد تطول أو تقصر، حسب أهواء وتصورات المستمع، ولكنها تفيد التكرار والتواتر.

ولا يكتفي السندباد بالسفر أفقيًّا على البحر، لكنه يسافر عموديًّا ثلاث مرات ممتطيًا ظهر طائر عملاق (الرخ، النسر، الرجل) في الحالة الأخيرة فإن وسيلة الطيران ناتجة عن عملية تحول حيث تنبت للرجل أجنحة ويصير طائرًا.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٥.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٤١.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٤٢.

(٤) المرجع نفسه.

في الرحلة الثانية يندهش السندباد من بيضة الرخ التي يتوهم أنها قبة بيضاء وعندما يحضر الطائر ليحضن هذه البيضة ويغطي عين الشمس ويحجبها عن الجزيرة «يتذكر السندباد حكاية سمعها من المسافرين وأهل السياحة» فيربط نفسه في رجل الطائر العملاق الذي أقلع به مع طلوع الفجر. ويصف السندباد هذه الرحلة الجوية: «وارتفع بي إلى الجو، حتى ظننت أنه وصل إلى عنان السماء، وبعد ذلك هبط بي حتى نزل على الأرض، وحط على مكان مرتفع عال»[1].

الرحلة الجوية الثانية، دائمًا داخل السفرة الثانية، أوحت بها إليه حكاية كان قد سمعها من أهل السياحة والمسافرين، وذلك أثناء وجوده في وادي الأفاعي. وكان قد ربط نفسه إلى ذبيحة. ويصف السندباد هذه الرحلة بقوله: «ونمت على ظهري وجعلتها (الذبيحة) على صدري وأنا قابض عليها، فصارت عالية على الأرض، وإذا بنسر نزل على تلك الذبيحة وقبض عليها بمخالبه وأقلع بها في الجو وأنا متعلق بها، ولم يزل طائرًا بها إلى أن صعد إلى أعلى الجبل وحط بها»[2].

إن الرحلتين إلى السماء قد تمتا على ظهر طائر عملاق دون علم له بذلك، ولكن الرحلة الثالثة، والتي نصادفها في السفرة السابعة من أسفار السندباد البحري، فقد كانت على ظهر أحد الرجال الذين تنبت لهم أجنحة آخر كل شهر بعد محاولات عديدة معه، قبل أن يطير بالسندباد. وهذه الرحلة حسب تصوير السندباد فإنها كانت إلى أبعد نقطة في السماء وهذا ما عبر عنه السارد قائلا: «فطار بي في الهواء... ولم يزل طائرًا بي ذلك الرجل وأنا على أكتافه، حتى علا بي في الجو

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١١.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٣.

فسمعت تسبيح الأملاك في قبة الأفلاك...»[1]. وفي غمرة نشوته بهذه الرحلة بدأ السندباد بالتسبيح.

هذا الموقف أثار غضبة الرجل - الطائر الذي أنزله على قمة الجبل، ولكنه عندما التقى بهم مرة ثانية في الجبل تطوع أحدهم ليطير به إلى الأسفل شريطة أن لا يسبح، فحمله على ظهره و«طار به مثل الأول»[2]. حيث عاد إلى بيت زوجته التي أعلمته انهم «أخوان الشياطين».

ومثلما صعد إلى الأعلى ثلاث مرات، فإن السندباد قد نزل إلى الأسفل مرتين على الأقل وقد بقي في المغارة مدة غير محددة، وهي مغارة «متسعة الجوانب خالية البطون ولكن في أرضها أمواتًا كثيرين وعظامًا رميمة من قديم الزمان...»[3] وهنا تظهر معاناة السندباد الشديدة من العزلة وضيق المكان والرائحة الكريهة التي تبعث من الأموات الطريين.

وعـــندما يحاول السندباد الوصول إلى بر الأمان بعد تحطم السفينة من طرف الحيـــتان العظيمة الثلاث يجد نفسه في مغارة مثل المرة الأولى، كما صرح هو نفسه بذلك: «ولم أزل سائرًا أول يوم وثاني يوم وثالث يوم بعد مفارقة الجزيرة، وأنا نائم ولم آكل في هذه المدة شيئًا... حتى انتهى بي الفلك إلى جبل عال والنهر داخل من تحـــته. فـــلما رأيت ذلك خفت على نفسي من الضيق الذي كنت فيه أول مرة في الـــنهر الســـابق...»[4]. وهذا تكرار سابق لصورة المغارة المذكورة آنفا، وقد أشار

---

(١) نفسه. ص ٢١ ج ٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٢١ ج ٤.

(٣) المرجع نفسه. ص ٤٣٤.

(٤) ألف ليلة وليلة. ص ١٧ ج ٤.

السندباد إلى هذا التكرار صراحة عند استعماله عبارة «الذي كنت فيه أول مرة في النهر السابق» وهذا دليل صريح على نية السارد في التكرار.

كما تزوج السندباد مرتين خلال رحلاته السبع، وقد وصف زوجتيه بنفس العبارات والأوصاف بقول: «فقال لي (ملك جامعي حب الفلفل): أريد أن أزوجك عندنا بزوجة حسنة مليحة ظريفة صاحبة مال وجمال... وقد أحببتها وأحبتني محبة عظيمة ووقع الوفاق بيني وبينها، وقد أقمنا في ألذ العيش وأرغد مورد...»[1].

ومرة أخرى يزوجه الشيخ بابنته ويصف هذا الاقتراح كما وصف الأول مع الملك: «فقال لي (شيخ من المدينة التي رسا عندها قاربه بعد خروجه من النفق) عندي بنت صغيرة ظريفة الشكل لها مال كثير وجمال، فأريد أن أزوجها لك وتقعد معها في بلادنا... فلما دخلت عليها أعجبتني ووقعت المحبة بيننا، وأقمت معها مدة من الزمان وأنا في غاية الأنس والانشراح...»[2]. والموقفان متشابهان ولا يحتاجان إلى تدليل أكثر.

من خلال هذه الأمثلة يتضح لنا أن التكرار الذي يعتبر ميزة السرد بصفة عامة والشعبي منه بصفة خاصة، إضافة إلى وظيفته الإيقاعية المتمثلة في إثارة عواطف الرحمة والشفقة كما لاحظ ذلك منذ القديم أرسطو في كتابه «فن الشعر»، فإنه يضطلع بوظيفة أخرى «ويلعب دورًا هامًا في بناء المعنى»[3] وتقويته، إذ عن طريق

---

(1) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٠-٤٣١.

(2) المرجع نفسه. ص ٢٠ ج ٤.

(3) قاسم المقداد: هندسة المعنى الأسطوري. ص ١٤٨.

التكرار فإن السارد يعود إلى التفاصيل التي يكون قد أهملها، كما أنه يعطي لنصه السردي نوعًا من التلاحم والتماسك بين أجزائه ويوحد بين عناصره المتنافرة.

ومن هنا فإن وظيفة التكرار تصبح مختلفة عما كانت عليه في الدراسات البلاغية القديمة التي ترى فيه عيبًا وعجزًا في الإنشاء، بينما ترى فيه الدراسات النقدية الحديثة وخاصة البنيوية والسيميائيات عنصرًا بنائيًا ويلعب نفس الدور الذي تلعبه القافية في الشعر القديم.

هـ) دلالات الرحلة:

لا تتوقف الدراسة الأدبية عند معاينة أشكال عرض الأحداث أو دراسة العلاقات البنيوية بينها، كما أنها لا تكتفي باستخراج الصيغ الأسلوبية والتراكيب البنائية، لأن هذه العمليات تحيلها إلى مجرد ركام من الأحداث المنفصلة عن بعضها البعض أو ركامًا من الألفاظ المتناثرة أو مجموعة من الصيغ الأسلوبية التي قد تسيطر على القارئ وتعيقه عن فهم دلالات النص المدروس.

هذه المقاربة، وإن كانت مهمة في مرحلة أولى، وأساسية لا غنى عنها ما في ذلك ريب، ولكنها غير كافية «لأن العمل الأدبي يحتوي على مجموعة من المستويات المختلفة والتي لا تتخذ دلالاتها النهائية إلا إذا اجتمعت في حكاية مخصوصة»[1]. فالدلالات لا تنتج إلا من خلال الرؤية الكلية للنص ودراسة مجموع علاقاته وتفاعلاته.

---

(١) T. Todorov: La description de la signification... p 33 Communications n° 4.

هذه الملاحظة تفيد أن الدراسة الأدبية لا توقف عند جزء بسيط من الحكاية وتجعله دليلاً على مجموع النص، ولكنها تتجاوز ذلك كلية النص ذلك لأن المعنى لا يتمركز في موضع محدد منه، لكنه يتمفصل في ثناياه وأدق جزئياته ولهذا قال رولان بارت: «إن فهم الحكاية لا يتوقف عند تتبع القصة فحسب، ولكنه يستلزم التعرف على «طريق»، إسقاط التسلسلات الأفقية للخيط السردي على محور أفقي ضمني، وقراءة (أو الاستماع) لحكاية، لا تعني الانتقال من كلمة إلى كلمة، بل أيضا تعني الانتقال من مستوى إلى آخر»[1].

وهذا الانتقال بين المستويات التي ليست محددة بنيويًا في غالب الأحيان ولكنها بمجموعة من الإجراءات والآليات التي يقوم بها المحلل. كما أنها عبارة عن عمليات تقطيع تجزئة يصطنعها الدارس لترتيب العناصر التي يرغب في دراستها يعني أن الدلالات متعددة التمظهرات وتتمفصل في مستويات عديدة وتحتم على المحلل محاصرتها والقبض عليها، لأن «المعنى لا يوجد في «نهاية» الحكاية ولكنه يخترقها»[2]. من أقصاها إلى أقصاها، ولأن مستويات النص لا تتطابق أفقيًا ولكنها قد تتراكب عموديًا أيضًا.

ولا تتحدد هذه المستويات شكليًا وبطريقة نموذجية وتارة ولكنها تخضع «لتقاليد الكتابة التي تتحكم في الجنس الأدبي وتؤثر «كشيفرة» أو في نفس الوقت

---

(١) R. Barthes: Introduction à l'analyse structurale du récit. p 5. Communications N° 8. 1966

(٢) Op. Cit. p 6.

فإن وصف علاقات في مستوى معين يفرض طرح قضية العلاقات بين مختلف المستويات»(١). وهذا يعني أن تشابك العلاقات وتداخلها وتفاعلها هو الذي ينتج الدلالة ويولد المعاني، وأن الاكتفاء بمستوى واحد يبدي الكثير من العجز والنقص في المتناول.

ولا تعني دراستنا لحكايات السندباد البحري التعرف على ثقافة القدماء ومعارفهم (الجغرافية والطبيعية والتاريخية) أو الممارسات الفنية كأساليب الحكي وبناءات النص السردي، لأن الاهتمام بهذا التراث الذي ينتسب تاريخيًا إلى الماضي، فإنه في الوقت ذاته اهتمام بالحاضر، وبالتالي «فعندما نلتفت إلى ذاتنا فنحن نلتفت إلى النص الكلاسيكي، وأن الحديث عن الماضي هو في الوقت ذاته خطاب عن الحاضر»(٢). وهذا ما يتجلى من خلال توظيف هذه الشخصية (شخصية السندباد) في الآداب الحديثة العربية منها والأجنبية على حد سواء.

وكثيرًا ما يسقط بعض الباحثين العرب في المحاكاة غير الواعية للنماذج التحليلية الأوروبية دون وعي بخصوصياتها واختلافاتها الجذرية مع طبيعة النصوص العربية منساقين وراء الكلام النقدي الجميل واعتماده كنموذج وحيد وأوحد ومن هنا تداس كرامة النص العربي وتضيع فائدته.

وقد حذر محسن جاسم الموسوي من هذه الممارسات عندما قال: «وتتفاقم مشكلات القراءة عندما تنبعث من الرأي الآخر المنحاز إلى نماذج السرد العربي

---

(١) T. Todorov: La description de la signification... p 37.

(٢) A. Kilito: Les séances: Codes culturels et récits. p 15.

الحديثة، والذي يرى ثمة انقطاعات نهائية بين الموروث السردي العربي وبين (الرواية الحديثة) بصفتها جنسًا أدبيًا عصريًّا (في القرن العشرين: إذ لا تقل تبعية هذا الرأي عن قراءة العكاز انحيازًا، ما دامت تبحث عن شرعية للنصوص داخل منظومات ونماذج مهيمنة في الثقافات العالمية»[1].

وهذا الحكم الذي أصدره الموسوي قد لا ينطبق على كل النماذج السردية، حيث بينت الدراسات التطبيقية التي أجريت على النصوص السردية الشعبية القديمة والتي بينت تواتر بعض المكونات البنيوية والسردية في الحكاية الإنسانية وهذا على الأقل منذ أن أصدر فلاديمير بروب كتابه «مورفولوجيا الحكاية» إضافة إلى إنجازات المدرسة الفرنسية سواء عند كلود ليفي ستراوس C. Lévi-Strauss ثم غريماس وأتباعه من مدرسة باريس.

وقبل الغوص في أعماق حكايات السندباد البحري ودلالة رحلاته ووظائفها يجدر بنا أن نلاحظ وظيفة الحكاية في الحياة البشرية. إذ أن لكل الشعوب مهما اختلفت حضاراتها وتعددت لغاتها حكايات تعبر من خلالها عن خيالاتها وشعورها ومواقفها المتباينة من الحياة ومن الطبيعة ومن الدهر، «لأنها مؤشر، بالنسبة لكل مجتمع على نقاط القوة التي تحكم رؤيتها إلى العالم وتخبرنا عن مستوى ثقافتها»[2]. وعن طقوسها وممارساتها اليومية.

وتقدم حكايات السندباد البحري نموذجًا متفردًا لأنها المترتب بالجانب المادي للحياة والكفاح من أجل الوصول إلى الغايات المادية أو اللذة الروحية التي يطمح

---

(١) م. جاسم الموسوي: سرديات العصر... الوسيط. ص ١٠.

(٢) V. Karady: Conte, mon beau conte... p 24. Littérature 45.

إليها البطل الذي يجر معه القارئ إلى ملذات السرد ومتعة المغامرة بالأفعال والإنجازات، وبهذا «تصبح وظيفة الرحلة في غالب الأحيان إلهاء القارئ عن طريق قذف الحكاية في فضاء أسطوري، دون روابط ضرورية للحقيقة الجغرافية، وغالبًا ما تكون هذه الفضاءات بدون أسماء حيث كل شيء مباح وممكن وحيث تجري الأحداث بدون عوائق عقلانية في إطار عجائبي»(١).

وهذا الإطار الغرائبي الذي تدور فيه رحلات السندباد البحري تحكمه مجموعة من الدلالات والوظائف لأن «ما يبحث عنه السندباد، بطبيعة الحال، هو أولاً الثروة، والتي يمكن أن يحصل عليها عن طريق العمليات التجارية المربحة، والتي يسميها المعاملات أو المقايضة. وفي كل رحلاته، عدا الأخيرة التي قام بها بصفتها سفيرًا للخليفة هارون الرشيد، فإنه يسافر محملاً بالبضائع وذلك بغرض بيعها»(٢). ثم جمع ثروة وبعدها العودة إلى مدينة بغداد.

ولكن بعد أن جمع السندباد الثروة، وبعد أن أشبع رغبته من المغامرة والسياحة وأخيرًا الحصول على مكانة اجتماعية (من خلال جمعه لثروة كبيرة) ومكانة سياسية (من خلال تقربه من الخليفة هارون الرشيد) فإنه يعتصم في بيته في بغداد ويخلق لنفسه مكانة أخرى عن طريق السرد، أي يكتسب مكانة علمية وثقافية. «وقد أبدى رغبته في حكي مغامراته لهدف مزدوج: الأول لإفادة

---

(١) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 227-228.

(٢) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 26.

معاصريه بمعارفه من جهة، وليبرر تضخم ثروته التي حصل عليها بالكثير من المعاناة من جهة ثانية...»[1] مثله مثل ماركو بولو الذي دافع عن نفسه ضد اتهامه بالكذب والتدليس.

ومن خلال هذه الملاحظات حول طبيعة دلالات الرحلة ووظائفها نتعرف على بعض عناصرها والتي تعطي معاينة امتلاءها وفاعليتها في الخطاب السردي.

ومنذ بداية الحكي يعلن البطل-السارد (الذي هو السندباد البحري) أن الهدف من الرحلة هو استعادة الثروة التي ورثها عن أبيه والذي هو بدوره تاجر كبير وقد بددها بفعل طيش الشباب ونزواته.

وقد كشف عن نيته من الأرباح التي سيكسبها من الرحلة والمتاجرة قائلاً: «كان لي أب تاجر... وقد مات وأنا ولد صغير وخلف لي مالاً وعقارًا وضياعًا... وقد ذهب جميع ما كان معي...»[2] والحكاية على المستوى السردي تبدأ بحالة افتقار Manque أو على حد تعبير كلود بريمون[3] حالة التدهور Dégradation. وهذه الوضعية غالبًا ما تشكل بداية القص الشعبي وتتطابق مع الوظيفة الأولى التي تكلم عنها فلاديمير بروب[4] والمتمثلة في الخروج والابتعاد.

---

(١) Op. Cit.. p 95.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩.

(٣) C. Brémond: La logique des possibles narratifs. p 62. Communications N° 4. 1964.

(٤) V. Propp: Morphologie du conte. p 36.

وأسباب هذا الخروج (الابتعاد) كما ذكرنا ذلك سابقًا هي استعادة الثروة وتحسين وضعيته، ومنذ البداية، أي من ساعة ركوب السندباد البحر انطلاقًا من البصرة يبدأ في التجارة «وفي كل مكان مررنا به نبيع ونشتري...»[1] وتستمر المعاملات التجارية إلى غاية حدوث الكارثة الأولى المتمثلة في غرق الجزيرة المتحركة التي هي في الواقع سمكة كبيرة.

وبعد أن نجا السندباد من الغرق واتصاله بجماعات وأقوام تشاء «الصدفة السردية» أن يلتقي السندباد بالمركب الذي رحل وتركه وحيدًا عندما تحركت الجزيرة-السمكة. ومن هنا تكون الفرصة سانحة له ليسترد بضاعته ويباشر عملياته التجارية مع الركاب وسكان الجزيرة على السواء. «ثم بعت حمولتي وما كان معي من البضائع وكسبت فيها شيئًا كثيرًا، واشتريت بضاعة ومتاعًا من تلك المدينة»[2].

وفي بداية الرحلة الثانية يخرج السندباد من ماله الشيء الكثير ويشتري «بضائع وأسبابًا تصلح للسفر...»[3] وينطلق إلى البحر باتجاه المجهول في رحلة مغامرات وتجارة. وأثناء طريقه يقوم بعمليات تجارية سواء مع الركاب أو سكان الجزائر التي يرسو عندها.

وبعد سلسلة المغامرات التي قام بها السندباد فإنه يلتقي على شاطئ جزيرة السلاهطة بالمركب الذي تركه من قبل في جزيرة معزولة، ومثلما حدث في الرحلة الأولى، فإن السندباد يسترجع بضاعته، وقد «ربحت بضاعته في تلك السفرة شيئًا

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٠.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٠٧.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٨.

كثيرًا»، وواصل مع رفاقه الرحلة إلى بلاد ما وراء البحار وباع فيها كثيرًا واشترى[1] ليعود بعد ذلك بغنائمه إلى بغداد.

وكذا يفعل السندباد البحري في رحلته الخامسة عندما يجمع الأموال الكثيرة والبضائع النفيسة فيبيع ويشتري[2] في انتظار مركب يحمله إلى بغداد. وفي الرحلة الأخيرة يعطينا السندباد مشهدًا من مشاهد المعاملات التجارية ويصفه بقوله: «جاء التجار، وفتحوا باب سعر (خشب الصندل) وتزايدوا فيه إلى أن بلغ ثمنه ألف دينار. وبعد ذلك توقف التجار عن الزيادة. فالتفت إلي الشيخ وقال: اسمع يا ولدي هذا سعر بضاعتك في هذه الأيام، فهل تبيعها بهذا السعر أو تصبر وأنا أحفظها لك عندي في حواصلي حتى يجيء أوان زيادتها في الثمن فنبيعها لك؟ فقلت: يا سيدي الأمر أمرك فافعل ما تريد، فقال يا ولدي أتبيعني هذا الخشب بزيادة مئة دينار ذهبا فوق ما أعطى فيه التجار؟ فقلت له: نعم بعتك. وقبضت الثمن، فعند ذلك أمر غلمانه بنقل الخشب إلى حواصله»[3].

هذا المشهد يعطينا صورة واضحة عن المعاملات التجارية في ذلك الزمن مثل العرض، ثم المساومة، ثم المزايدة. ليدخل إلى الحلقة آخر مزايد فيأخذ البضاعة. ثم يعطينا فكرة أخرى عن التجارة وهي إبقاء البضائع في حوزة صاحبها إلى أن يحين وقت ارتفاع سعرها فيبيعها بثمن أغلى. وقد أشار إلى هذه القضية أندريه ميكال

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٤.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٤٦.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ١٩ ج ٤.

بقوله: «يعطينا السندباد معلومات حول البضائع التي تباع والتي تشترى، وطرائق المعاملات إضافة إلى صيغ التساوم»(١).

والسياق الذي تمت فيه هذه الرحلات يعبر أصدق تعبير عن الفترة التي دارت فيها الأحداث وهي العصر العباسي وفي عهد خلافة هارون الرشيد الذي عرف عنه تشجيعه للعلم والمعرفة، كما انتعشت في عهده الحياة الاقتصادية وهو «الزمن الذي ازدهرت فيه الرحلات في الدولة الإسلامية وكثر جلب الكنوز مما وراء البحار، وليس ما في كتاب السندباد إلا تفخيم لبعض هذه الحقائق التاريخية، واستخدام للبعض الآخر في الخيال القصصي»(٢). ومن هنا فإننا لا نتعجب عندما نجد أن البطل الراوي الذي هو السندباد البحري «رجل متلهف لمشاهدة البلدان والحصول على ثروة ضخمة»(٣). وهو ما يتطابق تاريخيًا مع ازدهار الاقتصاد والبحث عن الثروات وحب الاطلاع على الثقافات الأخرى، وهو العهد الذي شهد نشاطًا لا مثيل له في ميدان الترجمة.

إضافة إلى التجارة بمفهومها المتعارف عليه والمتمثل في عملية البيع والشراء، فإن رحلات السندباد البحري تعطينا صورة عن ممارسة تجارية عرفتها الشعوب والحضارات القديمة وهي «المقايضة» وهذه العملية تعني البيع والشراء بالبضائع عوض المال أو الذهب، وهي تشبه عملية المبادلات التجارية ولكنها لا تخضع لنفس الآلية الاقتصادية التي تخضع لها المبادلات في وقتنا الحاضر.

---

(١) A. Miquel: sept contes des mille et une nuit. p 82.

(٢) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة. ص ص ٥٦-٥٧.

(٣) E. Montet: Le conte dans l'Orient Musulman. p 68.

وتتم المقايضة في رحلة السندباد البحري وفق صيغتين: الصيغة الأولى وهي العملية التجارية المعمول بها في المجتمعات القديمة، والصيغة الثانية أكثر رمزية وهي المقايضة بالحكي مقابل الحياة، سواء بهدف الإبقاء عليها أو مقابل إبقاء المسرود عليه في الاستماع إلى غاية الانتهاء من سرد القصة.

الصيغة الأولى من المقايضة، يعلن عنها السندباد البحري بصراحة لأنها تمثل جانبا مهمًا من العمليات التجارية التي يقوم بها، وتأتي كتعويض عن عملية البيع والشراء أو كعمل مكمل لهما. ونصادف هذه الممارسة في سياقات سردية عديدة. يقول السندباد: «وقد مررنا بجزيرة بعد جزيرة ومن بحر إلى بحر ومن بر إلى بر، وفي كل مكان مررنا به نبيع ونشتري ونقايض بالبضائع فيه»[1]. والمقايضة هنا هي صيغة تجارية لا تقل أهمية عن التجارة، وهي عملية تكميلية لأسباب تجارية أخرى لا يعرفها إلا أصحاب المهنة.

ولا تغيب عملية المقايضة عن المعاملات التجارية، بل تصبح ملازمة لرحلات وتنقلات السندباد، ومثلما حدث في الرحلة الأولى فإن هذه العملية حاضرة، وهو ما يصرح به البطل-السارد: «وكل محل رسونا عليه نقابل التجار وأرباب الدولة والبائعين والمشترين، ونبيع ونشتري ونقايض بالبضائع فيه»[2]. وهو ما يعني أن المقايضة ركن أساسي من أركان التجارة في ذلك العهد.

وعندما ينجو السندباد من طائر الرخ أولاً ومن وادي الأفاعي ثانيًا يحمله نسر عملاق إلى قمة الجبل حيث يقابل التجار الذين يترصدون نزول النسور

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٠.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٩.

بالذبائح التي كانوا قد ألقوا بها في وادي الأفاعي الذي أرضه كلها ألماس وأحجار كريمة، فيبدأ السندباد معهم عمليات المساومة. ويصف هذا الموقف قائلاً: «وفي ذلك الوادي شيء كثير من حجر الألماس الذي حملته معي وخبأته في جيبي وقايضوني عليه ببضائع ومتاع من عندهم...»[1]. ويوضح هذا الموقف عملية المقايضة: السندباد يعطي للتجار بعض الشيء من حجر الألماس، ويعطي التجار للسندباد بضائع ومتاع من عندهم.

ولما يستقر السندباد لمدة طويلة (ودائمًا غير محددة) في مدينة القرود فإنه يتمكن من جمع كمية كبيرة من الجوز الهندي. وهذه المادة ستصير لاحقًا موضوع مقايضة وتتم هذه العملية عندما يلتقي مع ركاب السفينة التي سوف تحمله إلى البصرة والذين «صاروا يبيعون ويشترون ويقايضون على شيء من الجوز الهندي وغيره...»[2]. وهو ما يفيد أن المقايضة لا تتوقف عند البضائع الثمينة ولكنها قد تطال الأكل أيضًا.

وإلى هذه القضية أشار حسن حميد قائلاً: «وقد أظهرت طبقة التجار، حقيقة، سيرورة المال وآثاره في المجتمع، خصوصًا المجتمع البغدادي الباذخ في بغددته، فالأسواق ملأى بألوان الأطعمة وأنواعها، وأدوات الزينة المتعددة، والحرير، والبضائع المستجلبة من بلاد الهند، وفارس، والصين، كالأقمشة والجلود، والتوابل، والبخور، وأخشاب الصندل، والبلوريات، والجواري، بالإضافة إلى عمال الصناعة

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤١٥.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٤٦.

بالذهب، والفضة والأحجار الكريمة»[1]. وهذه الحركية الاقتصادية التي خلفها النشاط التجاري كانت قد انعكست على الشعوب الإسلامية إيجابًا بصفة عامة وعلى سكان مدينة بغداد عاصمة الخلافة العباسية على وجه الخصوص.

أما الشكل الثاني من أشكال المقايضة والذي يتعلق بالمستوى الرمزي والدلالي لرحلات السندباد البحري، فإننا سنقاربه من هذا المنظور، بعد أن كنا قد ألمحنا إليه فيما مضى «بالعقد السردي». إن العلاقة بين السارد والمسرود عليه في حكايات السندباد لا تتوقف عند الوظيفة التبليغية-السردية. لأن السندباد البحري غالبًا ما يجد نفسه مضطرًا للمقايضة بسرد مغامراته مقابل الحصول على الطعام والحماية، و«يصبح السرد الوسيلة الوحيدة للخروج من ورطة أو من موقف صعب»[2]. وهذا الشكل من أشكال المقايضة نجده في كل مغامرات السندباد البحري.

وعندما لا يجد السندباد من يحكي له قصته فإنه يضطر إلى دفع المال للحمال وإكرامه بالأكل والشرب حتى يضمن استمراره في البقاء للاستماع إلى سرد مغامراته. ففي بداية الحكاية عند اللقاء الأول بين السندباد الحمال أي مشروع المسرود عليه والسندباد البحري السارد المهيمن، المحتكر لفعل السرد إلى غاية نهائية تشكل الملامح الأولى لعملية المقايضة حيث قدم للحمال «شيئًا من أنواع الطعام المفتخر الطيب النفيس...»[3]. وهذا الوضع يجعله مهيأ لتقبل السرد.

---

(١) حسن حميد: ألف ليلة وليلة. شهوة الكلام. ص ١٠٩.

(٢) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ١٠٣.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

وفي نهاية سرد الحكاية الأولى يستفيد الحمال من عشاء، وهو الرجل الفقير الذي كان ربما قد لا يجد ما يتعشى به بعد أن كان في الصباح قد تناول أكلاً لذيذًا فاخرًا. ولكي يضمن السندباد البحري بقاء العقد السردي قائمًا بينه وبين المسرود عليه، فإنه يأمر له «بمئة مثقال ذهبا»[1] وهو ربما مبلغ لم يكن يحلم به في يوم من الأيام ويتكرر هذا الموقف في كل يوم، أي عدد الرحلات التي قام بها السندباد.

ويطرح عبد الفتاح كيليطو السؤال التالي: «ما هو ثمن الإصغاء؟» أي المقابل الذي حصل عليه الحمال نظير استماعه إلى مغامرات السندباد البحري. الثمن الأول حسب رأيي والذي لم يتكلم عنه عبد الفتاح كيليطو هو «المتعة السردية»، لأن «الحكاية تجابه داخل تيهانه، ما لا يستطيع قط أن يتملكه بدون افتتان وبدون فتنة»[2].

غير أن عبد الفتاح كيليطو يبقى مرتبطًا بالمقايضة في جانبها المادي والسلعي والتجاري فيجيب عن ثمن الإصغاء بقوله: «الإصغاء يقدر بمئة مثقال ذهبا بالإضافة إلى عشاء فاخر عندما دخل الحمال في علاقة تبادل مع السندباد انتقل من الفقر إلى الغنى: التبادل يؤدي إلى التبدل»[3]. وإذا أحصينا عدد المرات التي حصل فيها الحمال على ثمن إصغائه، فإن الحمال يصبح مالكًا لثروة تثير الحسد وتقدر ببيع مئة مثقال ذهبًا وهو ما يطابق مع عدد الرحلات، ومع أيام السرد. إن السندباد كان يحكي في كل يوم رحلة من رحلاته. وبهذه الثروة التي حصل عليها الحمال في سبعة

(١) المرجع نفسه. ص ٤٠٨.

(٢) عبد الكبير الخطيبي: عن ألف ليلة وليلة الثالثة. ص ١١٤ ضمن الرواية العربية.

(٣) ع. كيليطو: الأدب والغرابة. ص ١٠٤.

أيام، في حين أن السندباد البحري كان يجمعها مدة سبع وعشرين سنة. فإنه يصير نظير وقرين للسندباد لأنه يشترك معه في الاسم وغالبًا ما نطلق على البحري اسم السندباد وعلى البري الحمال حتى نتفادى الخلط، وقد أكد هذا الاندماج والتلاحم عندما أعلن للحمال «أنت صرت أخي»[1]. ويرى برينو بتلهايم[2]. B. Bettelheim ، من وجهة نظر التحليل النفسي، أن هذا الانزياح هو تحقيق «للهو» و«الأنا» من خلال مبدأ اللذة ومبدأ الواقع. وما يوحي به تحليل ب. بتلهايم أن الشخصين هما شخص واحد أوجدته ظروف سردية في وضعية مقابلة.

وفي الوضعيات الأخرى نجد السندباد يقايض بالحكاية، إذ يسرد على الآخرين مقابل الحصول على الطعام أو الإبقاء على حياته بكل بساطة أو الاندماج في مجموعة أو الحصول على مكانة اجتماعية (ملك جزيرة السلاهطة، ملك الأحباش والهنود، الخليفة هارون الرشيد). ربما أن القارئ كان يعيش الأحداث وهي في طور الإنجاز، وليتفادى تكرار القصة فقد كان يلتجئ إلى صيغة سردية هي «فأخبرته (أو أخبرتهم) بما كان من أمري من المبتدأ إلى المنتهى».

ومن هنا فإن السندباد عن طريق هذا الشكل من المقايضة يجد نفسه في وضعية الساردة من الدرجة الأولى أي شهرزاد فهو لا يستطيع أن يعيش إلا إذا استطاع أن يقص.

وفي هذه الوضعية، فإن السندباد يعمد إلى «أسلعة» (تحويل إلى سلعة) السرد حتى يستطيع أن يقايض به حيث «يستدر عطف الناس بسرد ما وقع له أي أنه

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

(٢) B. Bettelheim: Psychanalyse des contes de fées. p 135.

يتجر بالخطوب التي لقيها. عندما يتلف البحر جميع ما يمتلك فإنه يرقع حاله بالسرد وبعد مدة يصير غنيًّا من جديد. السرد سلعة يجدها دائمًا رهن إشارته عندما يفقد سلعة أخرى. في وسعه دائمًا أن يروي كيف ضاعت منه سلعه وكيف صار معدمًا، ومقابل حكايته ينال الخير العميم»[1].

ولا تتوقف المقايضة عند مجرد رغبة السارد (أي الذي يريد أن يبيع سلعته) بل إنها تفترض وجود قبول من طرف المستمع، أي حدوث نوع من التواطؤ بين السارد والمسرود عليه وذلك لأن «السرد يفترض تضحية الطرفين، على الراوي أن يروي، وعلى المستمع أن يصغي، وكلاهما يكسب من الآخر: الراوي ينقل تجربته (ولعله يدافع عن نفسه بالكلام أيضًا) والمروي له أن يتمتع ويستفيد ويعتبر»[2]. والسلعة التي تكون موضوع مقايضة يجب أن تكون بمواصفات معينة على السارد أن يجعلها أبعد ما تكون عن الابتذال والعادي حتى يضمن النتيجة التي يطمح إليها. فإذا كان السرد مقايضة فإنه يلزم الراوي «أن يفاجئ المروي له بما لا يعرف، ولابد للمروي له أن يستمع، وأن يجني ثمار استماعه لما لا يعرف»[3].

ولكن المقايضة بالسرد قد تفشل ويصير السرد بضاعة كاسدة، لأن المقايضة، مثلها مثل عمليتي البيع والشراء تحتاج إلى نقاش ومساومة ومحاججة فإذا غابت هذه العناصر فإن العملية تؤول إلى الفشل. وفي حكايات السندباد البحري نجد أن البطل

---

(١) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ١٠٥.

(٢) سعيد الغانمي: الكنـــز والتأويل. ص ٤٦.

(٣) المرجع نفسه. ص ٥١.

السارد يفشل في عملية المقايضة بالسرد ثلاث مرات على الأقل وذلك عندما يقف العائق اللغوي حاجزًا بين المتعاقدين (السارد والمسرود عليه).

في الحالة الأولى يظهر الفشل في المقايضة لاختلاف التركيبة الفيزيولوجية لتركيبة الكائن الذي يجد السندباد نفسه أمامه فهو «شخص عظيم الخلقة في صنعة إنسان، وهو أسود اللون، طويل القامة كأنه نخلة عظيمة، وله عينان كأنهما شعلتان من نار وله فم عظيم الخلقة مثل البئر، وله أنياب الخنازير، وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره، وله أذنان مثل الحرام مرخيتان على أكتافه، وأظافر يده كمخالب السبع»[1]. هذا المخلوق الغريب الذي يتكون من عناصر بشرية وعناصر حيوانية جمعت مكوناتها من حيوانات مختلفة لا يعطي الفرصة للسندباد لكي يعرض عليه بضاعته السردية وبالتالي فهو يرفض المقايضة مبدئيًّا ويمر مباشرة إلى الفعل حيث يبدأ في جس أصدقاء السندباد ويقوم بشيّ كل واحد منهم مساء كل يوم.

ويتكرر هذا المشهد تقريبًا في موقف ثان مع الأقزام، آكلي لحوم البشر والفرق هنا هو الانتقال من الضخامة المفرطة (طول قامة النخلة) إلى كائنات في حجم القرود. يقول السندباد: «فبينما نحن واقفون هناك إذ خرج علينا من ذلك الباب جماعة عراة لم يكلمونا، بل قبضوا علينا وأخذونا عند ملكهم... وقد صار عندي همٌّ عظيم من شدة الخوف على نفسي من هؤلاء العرايا»[2]. وتفشل عملية المقايضة في هذا الموقف وذلك لغياب التواصل والتبليغ «لم يكلمونا» وغياب التواصل يفضي إلى فشل المقايضة.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٦.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٧.

وغياب التواصل اللغوي، قد يعوضه التواصل بالإشارات، لكن هذه ليست مهمة السندباد الذي يريد أن يسرد ولا شيء غير السرد، وهذا ما يحدث له مع شيخ البحر الذي رآه على جانب ساقية فأثار عطفه، يقول: «ثم دنوت منه وسلمت عليه فرد علي السلام بالإشارة، ولم يتكلم، فقلت له: يا شيخ ما سبب حلولك في هذا المكان؟ فحرك رأسه وتأسف وأشار لي بيده يعني احملني على رقبتك وانقلني من هذا المكان إلى جانب الساقية الثانية...»[1]. وعندما حمل السندباد هذا الشيخ استطالت رجلاه واكتشف أنهما في «مثل جلد الجاموس في السواد والخشونة».

وطول مدة التعذيب الذي لقيه السندباد البحري من شيخ البحر من ضرب وتعنيف وبول وتغوط على أكتافه لم يسمع منه كلمة واحدة، وتفشل عملية المقايضة لأنه لا يستطيع إقناعه أو إمتاعه بحكاياته حتى يتخلص منه، وفي هذه المرة أيضا يكتشف السندباد أن السرد أصبح بضاعة كاسدة، ونلاحظ أن «السرد لا ينفع في إيجاد تعاقد يرضي الطرفين يحدث هذا عندما يكون أحد الطرفين مفتقرًا إلى عنصر من عناصر الآدمية. إذ ذاك يصبح السرد عديم الفائدة لأنه قبل كل شيء، فعل لا يتم إلا بين البشر»[2]. والبعد الذي يعطي للبشر آدميتهم هو اللغة والتي نجدها في هذه المواقف الثلاثة غائبة أو معطلة لأن شروطها لم تكتمل وظروفها لم تلتئم.

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤٤٠.

(٢) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ١٠٥.

ولا تتوقف رحلات السندباد عند المتاجرة فقط، وإن كانت في البداية هي الحافز الأكبر، ولكنها تهدف إلى المعرفة وحب الاكتشاف وقد أصبح السفر بالنسبة إليه طقسًا روحيًا تطمح نفسه إلى تحقيقه وتهفو إليه بكل شوق وبلاغة رغم ما في ذلك من أخطار: «فحدثتني نفسي الخبيثة بالسفر إلى بلاد الناس وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس والبيع والمكاسب»[1]. ومن هنا لا تبدو قضية السندباد هي المال في المرتبة الأولى، ولكن الرحلة التي يستطيع من خلالها أن يحقق ذاته.

ورغم وعي السندباد بأخطار الرحلة (فحدثتني نفسي الخبيثة بالسفر) إلا أنه لا يتراجع أمام هذا الإغراء وهذه الفتنة لأنه «يريد أن يحكي له الحياة من جديد كحكايات جديدة»[2]. لأن المال لم يعد هو همه الأول. وهذا ما جعل موريس بويسون M. Bouisson يقرر أنه «نادرًا ما يكون حب الربح هو الذي يدفع السندباد إلى البحار، ولكن حب المغامرة وفضول لا يشبع»[3].

والرحلة في هذه الحكايات تعتبر في حد ذاتها ثقافة ومعرفة، لأن السندباد لا يستهلك كل وقته في العمليات التجارية فهو يغتنم الفرصة للتفرج على الأقاليم ومشاهدة غرائبها والاستماع إلى قصص التجار والمسافرين والسواح.

وانطلاقًا من هذه القناعات أبدى السندباد «مقدرة كبيرة في التأمل بنوع من الخشوع في عجائب الخلق اللامتناهية، إضافة إلى الملمح المسيطر على شخصية

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٦.

(٢) T. Todorov: Poétique de la prose. p 43.

(٣) M. Bouisson: Le secret de Schehrazade. p 45.

السندباد وهو الفضول والرغبة الملحة في السفر والتفرج على البلدان»[1]. وبهذا يبرز جانب آخر من جوانب شخصية السندباد وتبدو دلالة جديدة من دلالات الرحلة.

وهذه الرغبة في السفر والتفرج، واللقاء بالناس، حولت شخصية السندباد من تاجر همه الوحيد جمع ثروة (أو استعادتها) إلى سائح مثقف ينظر إلى ما يصادفه بعين غير عين التاجر، لأنه «كان يحمل في ذاته تفسيرًا للتعدد الكبير لمغامراته فهو يتوفر على شهوة الأسفار، ولهذا السبب فإن إبحاراته السبعة تسمح بأن يربط إلى مصيره مجموع الفولكلور السياحي المعاصر في ذلك الوقت»[2]. وهذه العناصر الغرائبية والعجائبية ما كانت لتظهر أو تتبلور لولا شجاعة رجل شجاع ومغامر هو السندباد البحري.

وتعتبر الشجاعة والمعاندة من الدلالات الدقيقة والأعمق خفاء في رحلات السندباد، فشجاعته تتمثل في عدم تردده أمام المغامرة وعبور البحار وتكرار ذلك في أكثر من مرة، ومعاندته في مواجهة العراقيل وتحديها إلى درجة اتحاد واندماج الرحلة مع السندباد. «وفي كل الرحلات، الواحدة تلو الأخرى، يتراكب نسيج فريد فيُكَوِّن رحلة السندباد البحري، ساحرًا الكل، منذ البداية إلى النهاية، من خلال رحلة واحدة هي مصير رجل»[3]. ومن هنا تتجلى أخلاقية هذه الرحلات التي تمجد البطولة.

---

(١) Mia. I. Gerhardt: Les voyages de Sindbad. p 35.

(٢) نظرية المنهج الشكلي. ص ١٤٧.

(٣) A. Miquel: Sept contes de mille et une nuits. p 98

إن البطولة التي تدافع عنها وتحاول أن تمررها بطريقة غير مباشرة هي البطولة الفردية والمبادرة الشخصية التي لابد لها أن يبرز على تمامها وتفردها، ولو شابهت من هذه الناحية مثيلاتها في الحكايات الأخرى فيما يختص به أو يلازمها من خوارق وأعاجيب وسحر وجن، فكل ذلك لا يعدو كونه الإطار لإبراز الشخصية الحقيقية النابضة بالحياة من خلال القدرة الإنسانية البحتة المتمثلة في إنسان فرد يواجه الطبيعة: «البحر والأعاصير والوحوش، ويواجه السحرة والجن وحتى إبليس نفسه... ويخرج بعدها منتصرًا ليعلي شأن الإنسان في تأكيد ذاته وسيادته»[1].

وهذه الشجاعة والخصال الإنسانية منحته مكانة اجتماعية وسياسية وثقافية أما المكانة الاجتماعية فإن آثارها تبدو جلية من خلال ما يملكه من قصور وبساتين وجواري وغلمان مما أعطاه مكانة مرموقة داخل المجتمع البغدادي. وفيما يخص المكانة السياسية فإنه قد حصل عليها من خلال اتصاله بملك الهند والذي كلمه عن عدل الخليفة العباسي وتدبيره لشؤون رعيته بحكمة، فيرسل ملك الهند هدية إلى الخليفة هارون الرشيد، الذي يعجب هو الآخر بقصص السندباد ومغامراته (فيأمر المؤرخين تدوينها وجعلها في خزائنه ليعتبر بها كل من رآها)[2].

وهذا الاتصال بالخليفة جنى منه السندباد منفعتين: الأولى هي تقربه من الخليفة والثانية هي تدوين قصة السندباد في كتب التاريخ وترسيخها في الذاكرة الجماعية العربية، ومن بعدها كتراث إنساني عالمي.س

---

(١) إحسان سركيس: الثنائية في ألف ليلة وليلة. ص ١١٤.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ١٣ ج ٤.

ونظرًا لشجاعة السندباد وقوة شخصيته، فقد كلفه الخليفة هارون الرشيد بمهمة دبلوماسية لدى ملك الهند، وهكذا تبدو الرحلة السابعة «رحلة دبلوماسية لا يمكن له أن يتملص منها أو يرفضها»[1]. لأن أمر الخليفة لا يرد ولا يناقش وليس له الحق في عدم قبوله.

ومن هنا فإن السندباد البحري يمثل جنسًا فريدًا من الرحالة «الذين لا يهمهم الحصول على ثروة فحسب، ولكنهم يهدفون إلى المعرفة وكسب احترام الآخرين، كما يمكن أن يكون الخلاص الروحي، ويسافرون من أجل المجد أو الحصول على مكانة سياسية»[2].

وهذه الأهداف والدلالات نجد أن السندباد البحري قد حققها وقام بدور الرحالة النموذج، حيث كان هدفه في البداية هو استعادة ثروة ضائعة بددها طيش الشباب ولكن شجاعته النادرة جعلت شخصيته تكسب أبعادًا جديدة وتحظى بالحب والاحترام لدى الأجيال العربية المتلاحقة وتحضر لها فضاء خاصًا داخل الذاكرة الجماعية الإنسانية.

---

(١) E. Montet: Le conte dans l'Orient musulman. p 56.

(٢) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 161.

البنية العاملية

- سيميائية الشخصيات
- العاملون
- النموذج العاملي
- الوظائف والأفعال
- المربع السيميائي

البنية العاملية

إن البنـــية العاملية في مفهومها البسيط هي عبارة عن عملية تنظيم للخطاب البشري وتحديد للعلاقات بين الأفعال والصفات وهذا بغية الكشف عن البنى الخفية والأوعية التي تحكم الخطاب السردي وتعرضه في شكل متتاليات سردية.

وتروم البنية العاملية بحث آليات اشتغال الخطاب السردي وطرائق تعالق الأحداث وتفاعل الأشخاص وهي في الأخير تحاول الغوص في أعماق الخطاب لاستجلاء المعنى العميق له. وقد انطلقت الدراسة في هذا المجال من البحث في المنطق الذي يحكم الدلالة ويصرفها تصاريف شتى.

وعند قبضنا على العلاقات التي تسير الخطاب فإننا نتمكن من الكشف عن الآليات التي تساعد على توليد الدلالات بالاعتماد على دراسة كيفية توزع الأدوار والأغراض والحالات على مساحة النص وكيف تساهم في الأخير من بلورة فهم جديد لاشتغال النص السردي.

ويعود الفضل في ترويج هذه الطريقة إلى الناقد ألجرداس جوليان غريماس A. J. Greimas وصياغة طرائقها الإجرائية في شكل قوانين تحليلية تساعد على فهم النصوص السردية بطريقة علمية بعيداً عن كل أشكال الانطباعية والخطابية. ولكن غريماس لم يكن هو أول من فكر في هذا الموضوع، أو اقترحه ولكنه جاء كمكمل للجهود العلمية التي سبقته والتي فتحت أمامه الطريق في هذا المجال.

لقد انطلق عمل أ. ج. غريماس من أعمال الباحث الفلكلوري الروسي فلاديمير بروب وخاصة في حديثه عن الوظيفة Fonction والتي رأى بأنها غامضة

ولازالت تحمل بعض الرواسب الاجتماعية وآثار التفكير النفسي ليجعل منها مفهوماً علمياً أكثر دقة ويتسع لكل أنواع الخطابات الأخرى بما فيها السردية وغير السردية.

كما اعتمد أيضاً على تأملات إيتان سوريو E. Souriou التي جاءت في كتابه Les 200.000 situations dramatiques المنشور في باريس سنة ١٩٥٠ والذي تكلم فيه عن الحالات المسرحية وكيفية تعالق الأدوار والشخصيات.

كما استمد غريماس مفهوم العامل Actant من الأبحاث اللغوية وتحديداً من مجال النحو كما تم ذلك عند لوي تينيير L. Tesnière وخاصة في جانبه التركيبي.

وإذا كانت هذه هي المصادر العلمية والمعرفية التي أخذ عنها غريماس، فما هي الإضافات المنهجية التي أضافها؟

على مستوى الوظائف الإحدى والثلاثين التي استخرجها بروب في كتابه «مرفولوجيا الحكاية» انطلاقاً من الحكايات الروسية والتي أكد أنها تتواتر في كل حكاية، اعتمد غريماس أهم المراحل التي لها دلالة في تحول البناء هي الاختبار الرئيسي Epreuve principale والاختبار التأهيلي Epreuve qualifiante والعقد Contrat والجزاء Sanction.

أما على مستوى الشخصيات والتي أعطاها بروب عدداً كبيراً لكي تتماشى مع الوضعيات السردية المختلفة وانطلاقاً من سماتها النفسية وخصائصها الاجتماعية فقد اختصرها غريماس إلى ستة عوامل هي المرسل والمرسل إليه والمساعد والمعارض والذات والموضوع، ولا تأخذ أي شخصية معناها إلا في تعالقها مع الشخصية

المناقضة لها وقد صاغها في شكل ثنائيات ضدية. ولكن قد تقوم الشخصية بالوظيفتين في نفس الوقت كأن يكون المرسل هو المرسل إليه ذاته، أو كأن يكون المساعد في وضع سردي مختلف وهكذا دواليك.

ولكي يفرغ غريماس الشخصية من رواسبها النفسية وخلفياتها الإيديولوجية فقد أطلق عليها اسم عامل Actant والذي أخذه عن لوي تينيير L. Tesnière وهي مقولة نحوية مجردة تركز على وظيفته داخل النسق السردي بعيداً عن أي تأويل خارجي. ويقوم العامل بتنفيذ الفعل.

سيميائية الشخصيات

لقد لقي مفهوم «الشخصية» Personnage عناية كبيرة في الدراسات التقليدية وفي المدارس والجامعة، وقد اعتبر مفتاحاً أساسياً لفهم النصوص السردية. وقد تم استثمار هذه المقولة النقدية اجتماعيّاً ونفسياً واعتبرت عنصرا إيديولوجيّاً هامّاً.

وقد ارتبط تعلق النقاد والدارسين بهذا المفهوم (الشخصية) لأنه كان لصيقاً بالبطولة وأشكال الوعي الاجتماعي والإيديولوجي وأنماط الحياة وأساليب السلوك. لهذا كان الحديث عن الشخصية يرتبط بالحديث عن الفعل أو الزمان أو المكان أو السرد. وهذه الممارسة، قد تكون شرعية إلى حد ما خاصة في سياق القص السردي القديم الذي ارتبط بأسماء شخصيات معينة مثل عنترة، والظاهر بيبرس وذات الهمة وبلقيس وشهرزاد وعلاء الدين والسندباد، ثم انتقلت هذه الممارسة إلى الرواية الواقعية التقليدية عند الغربيين ثم عند العرب لاحقاً.

ومن هنا كان التأكيد على الشخصية باعتبارها محوراً للحكي ومحركاً للأحداث والأفعال ومنتجاً للدلالات والمعاني، ويعود هذا الاهتمام إلى كون الشخصيات التي اكتسبت شرعية سردية من خلال تأثيرها في جماهير المتلقين المتعاقبين أنها تربط الأسطوري بالواقعي والسردي بالتاريخي وهذا بغية إحداث «أثر الواقع» في وعي المتلقي المهووس بنماذج البطولة.

وإذا كان النقد الأدبي -قديمه وحديثه- قد احتفل بالشخصية كمكون أساسي من مكونات البنية السردية وملمحاً بارزاً من ملامح القصة، والذي اختفى

في «الرواية الجديدة» ابتداء من كافكا الذي جعله مجرد حرف أو عند ناتالي صاروت او بروب غرييه ليتحول إلى شيء (الشيئية) أو إلى فكرة، أو حدث بدون شخصية، فإن الالتباس قد برز وذلك عند دمجه مع الكاتب خاصة إذا كانت القصة مكتوبة بضمير المتكلم (أنا)، أو دمجه مع الراوي (رغم اختلاف المستوى السردي الذي يتواجد فيه كل واحد منهما) أو دمجه مع القارئ المستمع إذا كانت القصة مكتوبة بضمير المخاطب (أنت) كما نلاحظ ذلك في «الرواية الجديدة».

وقد ظل الخلط قائما بين الشخصية القصصية والشخصية الواقعية التي تعيش بيننا والتي هي شخص من لحم ودم، إلى أن حسم ذلك رولان بارت عندما لاحظ هذا الاضطراب في الرؤية والغموض في الطرح والخلط في الأدوار والهيئات فقال: «إن السارد والشخصية هما بطبيعة الحال، «كائنات ورقية» Des êtres en papier، وأن الكاتب (المادي) للحكاية لا يمكن أن يختلط، مهما كانت الظروف، مع سارد الحكاية»[1]. لأن لكل هيئة وظيفة محددة في النص السردي.

وإذا كانت قضية المفاهيم قد حسمت نسبياً في النقد الغربي والأوروبي، فإن الأمور لم تتحدد بعد في النقد العربي. وهذا الوضع دفع بعبد الملك مرتاض إلى البحث عن مصطلح دقيق بالرجوع إلى أسلوب الاشتقاق في اللغة العربية ليصل في الأخير إلى تبني المصطلح القريب من الذائقة العربية ومنطقها التعبيري.

يقول عبد الملك مرتاض: والحق أن اشتقاق اللغة العربية يعني من وراء اصطناع تركيب: ش. خ. ص. ذلك كما نفهم نحن العربية على الأقل، من ضمن ما يعنيه، التعبير عن قيمة حية ناطقة «فكان المعنى إظهار شيء وإخراجه وتمثيله وعكس قيمته... ولا يعني أصل المعنى في اللغات الغربية إلا شيئاً من ذلك. إن قولهم

---

(١) R. Barthes: Introduction à l'analyse structurale du récit. p 19. Communications N° 8. 1966

Personnage إنما هو تمثيل وإبراز وعكس وإظهار لطبيعة القيمة الحية الماثلة في قولهم الآخر Personne»[1].

وبعد تحديد المصطلح في الممارسة الغربية، وتحديد من خلال منطق اللغة الفرنسية، يحاول عبد الملك مرتاض رفع اللبس وتجنب الغموض، فيحسم قضية المصطلح بطريقة جذرية قائلاً: «وأياً كان الشأن، فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلاً للمصطلح الغربي Personnage هو «شخصية»؛ وذلك على أساس أن المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون «الشخص» هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلاً، ويموت حقاً. بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى، في اللغة العربية؛ زئبقي الدلالة، فارتأينا تمحيصه، لدى الحديث عن السرديات، للعنصر الأدبي الذي يظفر في العمل السردي ضمن عطاءات اللغة التي يغنيها الخيال للنهوض بالحدث، وللتكفل بدور الصراع داخل هذه اللعبة السردية العجيبة»[2].

وأول من تعرض إلى دراسة الشخصية في العمل الأدبي هو شيخ المنظرين والنقاد أرسطو وذلك في كتابه «فن الشعر» أثناء حديثه عن الأجناس المسرحية والدرامية، وإن كان قد ركز على الجانب الأخلاقي للشخصية الدرامية عندما يقول: «إن الدراما تحاكي الأشخاص في عملهم»[3] ولكنها لا تحاكي أي نوع من الأشخاص، بل «الأشخاص الذين هم أعلى من الواقع»[4] وهذا يعني أنهم يقومون

---

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية. ص ٨٥.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) Aristote: Poétique. p 32.

(٤) Op. Cit. p 31.

بتمثيل الأدوار الكبيرة والعظيمة «لأن حياة رجل واحد تشمل عدداً كبيراً، ولا نهائية من الأحداث»[1] وهو ما نلاحظه عند السندباد البحري.

وانطلاقاً من هذه الإشارات التي جاءت في كتاب أرسطو، والتي هي مجرد إشارات لا ترقى إلى مستوى النسق النظري أو المنظومة الإجرائية نجد أن سامية أحمد أسعد تقول: «إذا رجعنا إلى «فن الشعر» عند أرسطو، وجدنا أن فكرة الشخصية ثانوية وأنها تخضع خضوعاً تاماً لفكرة الفعل. فيما بعد اتخذت الشخصية تماسكاً سيكولوجياً، وأصبحت فرداً، بل شخصاً كامل التكوين. وبالتالي، لم تعد تابعة للفعل، وتجسد فيها جوهر سيكولوجي»[2].

ثم بعد ذلك غرق هذا المفهوم في التصنيفات الاجتماعية-الواقعية، والتصنيفات النفسية، ولم يتحدد كمفهوم إجرائي إلا مع الدراسات البنيوية التي عملت جاهدة على تخليص هذه المقولة من الرواسب الانطباعية التي تعلقت بها منذ مدة طويلة.

ويعتبر فيليب هامون Ph. Hamon أول من صاغ صياغة علمية مفهوم الشخصية، وهذا حسب علمي، وأعد تصنيفاً لتيبولوجيا الشخصيات وذلك انطلاقا من إطار سيميولوجي واسع. وإذا كان رولان بارت قد وصف الشخصيات السردية بأنها «كائنات ورقية»، فربما يعود ذلك إلى كون بارت، كان بذهنه الرواية، أي النص المكتوب، في حين أن هامون وانطلاقاً من الإطار السيميائي فإنه

---

(١) Aristote: Poétique. p 31

(٢) سامية أحمد أسعد: التحليل البنيوي للسرد. ص ٦. الأقلام ١٩٧٨/٣.

قد قام بتفريغ الشخصية من كل محتوى إيديولوجي أو نفسي عندما اعتبر «مبدئيًا الشخصية كعلامة، أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء الموضوع ودمجه في الرسالة ذاتها باعتبارها تبليغاً، يتكون من علامات لغوية»[1].

وهذا التعريف «السيميولوجي» للشخصية باعتبارها علامة لغوية يعني أنها مكون من مكونات النص السردي وأنه لا يمكن لها أن تعيش خارج هذا السياق وبالتالي فإننا نقاربها باعتبارها مجموعة من الأنساق اللغوية والعلامات الشكلية وليس كشخص يتمتع بحياة خارج النص.

ومفهوم الشخصية العلامة Personnage-signe يفيد أن هذه العلامة ترتبط مع العلامات الأخرى بروابط بنيوية شكلية وروابط وظيفية دلالية. وهو ما يفيد أن هذه العلامة تكتسب قيمتها من المحيط الذي تعيش فيه والسياق اللغوي والثقافي الذي تتطور فيه، وتفقد هذه القيمة عند حدوث أي انزياح.

وفي هذا الإطار قدم هامون معايير تحديد ودراسة الشخصية السردية من منظور سيميولوجي وقد رأى فيها ثلاث مقولات:

«- مقولة الشخصيات المرجعية Personnages référentiels: الشخصيات التاريخية (نابليون الثالث في آل روغان ماكارلزولا، ريشيليو عند ألكسندر دوما...) والشخصيات الأسطورية (فينوس، زوس)، والشخصيات الرمزية التمثيلية (الحب، الحقد،...) أو الشخصيات الاجتماعية (العامل، الفارس،...). وكلها تحيل إلى معنى ثابت وقار، تجمد داخل ثقافة محددة، له أدوار، وبرامج

(١) Ph. Hamon: Pour un statut sémiologique du personnage. p 117 .

واستعمالات منمطة، ومقروئية تتوقف مباشرة على درجة مشاركة القارئ في هذه الثقافة ويجب حفظها والتعرف عليها»(١).

وهذه الفئات من الشخصيات نجدها متفاوتة الحضور في رحلات السندباد البحري ولكن دورها لا يبرز بطريقة تؤثر على سير الأحداث، بل إن السارد كان قد وظفها «للإيحاء بالواقع»(٢). ولدراسة وظيفة هذه الشخصيات يجب أن يتوفر الباحث على خلفية ثقافية تاريخية تمكنه من معرفة سياقها التاريخي ودلالاتها الحضارية.

وإذا كان ملك الهند (سيلان) أو ملك سمرقند، أو المهرجان ملك الهنود والأحباش، وكل الشخصيات ذات النفوذ السياسي التي نصادفها في حكايات السندباد البحري تحمل الألقاب السياسية وكل العلامات التي تشير إلى وضعهم الاجتماعي، فإنها لا تدخل بسهولة ضمن الفئة لأنها لم تتأكد تاريخياً، ولأنّ الخطاب السردي يمزج بين الأسطوري والواقعي. وفي اعتقادي أنّ الشخصية التاريخية الوحيدة التي تظهر في رحلات السندباد البحري هي شخصية الخليفة العباسي هارون الرشيد، في المرة الأولى عند تقديم شهرزاد للحكاية بقولها: «ويحكى أنه في زمن الخليفة أمير المؤمنين هارون الرشيد بمدينة بغداد رجل يقال له السندباد الحمّال...»(٣). هذه الإشارة التي جاءت في مفتتح الحكاية تضع الرحلات في سياق تاريخي هو العصر العباسي، وتحديداً في زمن الخليفة هارون الرشيد وهي الفترة التي

---

(١) Ph. Hamon: Pour un statut sémiologique du personnage. p 122.

(٢) R. Barthes: L'effet du réel. Communications N° 11. 1967.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٦.

شهدت نمواً اقتصادياً كبيًرا ومبادلات تجارية عديدة «ازدهرت فيه الرحلات في الدولة الإسلامية وكثر فيه جلب الكنوز مما وراء البحار، وليس ما في كتاب السندباد إلا تفخيم لبعض هذه الحقائق التاريخية واستخدام للبعض الآخر في الخيال القصصي»[1].

وفي السياق السردي الثاني حيث يلتقي السندباد البحري بالخليفة هارون الرشيد في بغداد حاملاً له هدية من ملك الهند. وهذا التوظيف لهذه الشخصية التاريخية هو تأكيد للإطار التاريخي الذي جاء في مفتتح النص السردي على لسان الساردة الأولى شهرزاد.

ويحدث هذا اللقاء بين السندباد البحري والخليفة هارون الرشيد في الرحلة السادسة من رحلات السندباد وذلك عندما يعود من رحلته من الهند ومعه هدية للخليفة «وتوجهت إلى مدينة بغداد دار السلام، فدخلت على الخليفة هارون الرشيد وقدمت إليه تلك الهدية وأخبرته بجميع ما جرى لي...»[2] وقد وظفت هذه الشخصية التاريخية «لتوهيم المتلقي بحقيقة الحكاية»[3].

وهذا اللقاء يحقق منه السندباد هدفين الأول هو كسب مكانة اجتماعية وسياسية وتقربه من أمير المؤمنين الخليفة العباسي ليرسله في الرحلة السابعة كسفير له عند ملك الهند. والهدف الثاني هو أنه كسب مسروداً عليه من الدرجة الممتازة.

---

(١) سهير القلماوي: ألف ليلة وليلة. ص ص ٥٦-٥٧.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ١٣ ج ٤.

(٣) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٦٢.

ونظراً لمكانة الخليفة هارون الرشيد السياسية ولما عرف عنه من حبه للعلم وتشجيعه للقائمين عليه فقد «أمر المؤرخين أن يكتبوا (الحكاية) ويجعلوها في خزائنه، ليعتبر بها كل من رآها»[1]. وهو ما يعني أن الحكاية لم تعد أسطورة ولكنها تحولت إلى تاريخ وعبرة: وبهذه الطريقة استطاع السندباد أن يجعل من «الخليفة هارون الرشيد شاهداً أعلى»[2] على حكاياته ومغامراته والضامن الأكيد لاستمراريتها وتثبيتها في الذاكرة الجماعية.

الفئة الثانية من الشخصيات المرجعية هي فئة الشخصيات الأسطورية والتي ينتمي إليها السندباد البحري ذاته. ونظراً لما أنجزه السندباد من بطولات أسطورية وأفعال خارقة فقد كرسته الممارسة الإبداعية كشخصية أسطورية تتحدى الصعاب وتخوض المغامرات ولا تتعب من الرحلة لأنها غالباً ما تهتم بتنقل «الأبطال من بلد إلى بلد وتعرضهم إلى مغامرة تلو المغامرة وإلى مفاجأة تلو المفاجأة (سفرات السندباد البحري...) ظهور مفاجآت غير متوقعة (الجزيرة المتحركة، الخيول الناطقة، العمالقة، طير الرخ في سفرات السندباد البحري) كل هذه العناصر تخلق في السياق حوافز إيحائية تجذب إليها الفنان»[3]. ونظراً لهذه الإنجازات فقد كرست شخصية السندباد كشخصية أسطورية.

ولهذا خصصت لهذه الشخصية الأسطورية (السندباد) الكثير من الأبحاث والدراسات والتي غالباً ما كانت تقاربه من «أوديس» بطل ملحمة هوميروس، كما

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ١٣ ج ٤.

(٢) A. Miquel: Sept contes des mille et une nuits. p 99.

(٣) فاروق سعد: من وحي ألف ليلة وليلة. ص ٧٠.

فعلت نسيمة مسلاتي في رسالتها الموسومة «السندباد البحري وأوديسوس»[1]. وفاروق سعد في كتابه «من وحي ألف ليلة وليلة»[2] وهيام أبو الحسن وشارل بلا Ch. Pellat في كتابهما «شهرزاد شخصية أدبية»[3] إضافة إلى التوظيفات الكثيرة في النص الإبداعي العربي من رواية وقصة وشعر ومسرح.

وحسب اعتقادي أنّ أوّل مَنْ أثار هذه العلاقة بين السندباد وهوميروس هو المستشرق فيكتور شوفان V. Chauvin في بحث له تحت عنوان «هوميروس وألف ليلة وليلة» وذلك سنة ١٨٩٩ وبعد طرحه لعدة تساؤلات حول ترجمة الإلياذة والأوديسا إلى العربية قبل تدوين ألف ليلة وليلة أو اطلاع العرب عليها من خلال لغات أخرى، وبعد دراسة المواقف المتشابهة في الحكايتين، وبنفس الصيغة تقريباً انتهى إلى نتيجة مفادها «أنه مهما كان فإن أخذ السندباد عن هوميروس لا تفترض بالضرورة وجود ترجمة مباشرة عن الشاعر»[4].

والفئة الثالثة من الشخصيات المرجعية هم الفاعلون الاجتماعيون Acteurs sociaux وخير من يمثلهم هم البحارة والتجار وذلك لكثافة حضورهم على مساحة النص السردي. فهم يقومون بالبيع والشراء والمقايضة، وكذا تبادل الحكايات والأخبار والمعارف[5]. ومن خلال الرحلات يقدم لنا السندباد وصفا عن ضجيجهم وفرحهم بالرحلة، ثم المعاملات التجارية التي تتم فيما بينهم، أو بينهم

---

(١) نسيمة مسلاتي: السندباد البحري.

(٢) فاروق سعد: من وحي ألف ليلة وليلة.

(٣) H. Aboul - Hussein et Ch. Pellat: Sheharazade personnage littéraire.

(٤) V. Chauvin: Homère et les mille et une nuits. p 4.

(٥) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 160.

وبين التجار الآخرين من أصقاع أخرى، وكذلك اضطرابهم وقلقهم عند حدوث كارثة بحرية، ورياس البحر وطريقتهم في نشر الأشرعة أو تصليحها عند اقتضاء الحاجة. وكل هذا يبين دورهم الاجتماعي.

وهدف هذه الشخصيات هو العثور على «ثروة هائلة في سفر من أسفارها، كما يحدث لشخصية السندباد البحري، في سفراته السبع، ولا يكاد الأمر يختلف فتيلاً في هذه الحكايات حيث إننا نلغي الشخصيات تمجد المال وتحرص عليه وذلك على الرغم من أن السارد الشعبي لا يصرح بشيء من ذلك»[1].

أما المقولة الثانية التي اقترحها فيليب هامون بصدد إنشاء تيبولوجية للشخصية الأدبية هي «الشخصيات الإشارية Personnages embroyeurs وهي علامات حضور الكاتب في النص، أو القارئ أو من ينوب عنهما، وهم أشخاص يبشرون بفكرة معينة»[2]. وهذه الفكرة كان قد تناولها النقد الواقعي العربي في سياق حديثه عن «تدخل الكاتب».

ويتجلى هذا المظهر في تعليقات بعض الأشخاص أو السندباد البحري نفسه على بعض الأحداث أو بعض المشاهد كأن يصف الحمَّال قصته بالعجيبة أو الغريبة أو يعلق على أثر قصته في المسرود عليهم «فتعجب غاية العجب» وهي كثيرة في نص حكايات السندباد. ثم هناك أيضا بعض التعليقات هو مشاهداته في الجزائر النائية أو على بعض عادات وتقاليد الأقوام والقبائل التي التقى بها أو التي عاش بينها.

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٧٦.

(٢) Ph. Hamon: Pour un statut sémiologique du personnage. p p 122-123.

وهذه التعليقات هي في الغالب أحكام قيمية وأخلاقية وترمي إلى تدعيم ممارسة أخلاقية أو نقدها والتنفير منها.

والمقولة الثالثة التي قدمها هامون هي «الشخصيات التذكارية Personnages anaphores... وهذه الشخصيات تنسج داخل الملفوظ استدعاء (دعوة) أو تذكير بتقاطع ملفوظية منفصلة وبأطوال متغيرة»[1]. ويتمثل هذا المستوى من الشخصيات من خلال عدد من الأحداث التي جاءت في رحلات السندباد البحري مثلما حدث للسندباد مع طائر الرخ عندما أعلن «ثم تذكرت حكاية... أخبرني بها قديماً أهل السياحة والمسافرون»[2]. أو عندما وجد نفسه في وادي الأفاعي الذي أرضه كلّها من حجر الألماس «وإذا بذبيحة قد سقطت (قدّامه)... و(تفكّر) حكاية سمعها من قديم الزمان من بعض التجار والمسافرين وأهل السياحة»[3]. وكذا كيف يصنع القوارب للتخلص من العزلة التي يعاني منها والوصول إلى الجزيرة العامرة.

وإذا كانت هذه هي المقولات السيميولوجية لدراسة الشخصية في العمل الأدبي، فكيف يمكننا التعرّف على الشخصية وتحديداً البطل. إنّ مفهوم البطل مفهوم إشكالي وإن كان يوظّف بطريقة آلية في الدراسات النقدية التي تتناول الأعمال السردية كموضوع فإنه يتعين علينا بحث قضية بدقة لأن «تخصيص شخصية سردية، يعني إعطاءها المواصفات التي يفترض أن الشخص الحقيقي

---

(١) Ph. Hamon: Pour un statut sémiologique du personnage. p 123.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٠.

(٣) المرجع نفسه. ص ٤١٢.

يمتلكها، حتى لو كان ذلك مجرد تخييل»(١). وهذه المواصفات إمّا أن نحصل عليها من خلال السياق السردي الذي تتحرك فيه الشخصية «أو عن طريق شخصية أخرى أو البطل نفسه»(٢). لأن البطل لا يتحدد فقط من خلال أوصافه وأفعاله «بل إنه يقدم محفوفاً بمجموع الخطابات التي تنشأ بسببه»(٣). أي أنه لا يتجلى من خلال القراءة عارياً من كل المواصفات.

انطلاقاً من هذه الملاحظات، هل يمكن أن نَسِمَ السندباد البحري الآن بسمة البطولة؟ أعتقد أن ذلك ممكن الآن وذلك لاعتبارات منها: أنه هو الذي قام بإنجاز المغامرات والأحداث، أنه يملك من المؤهلات ما يعطيه هذه الصفة مثل المال والسلطة الاجتماعية والسياسية والشجاعة ثم أنه هو مرسل السرد بعد أن كان منتحاً له في البداية.

ترتبط البطولة بالمغامرة في حكايات السندباد البحري، والمغامرة تتم خارج حدوده الجغرافية أي مكان البطل الحيوي الطبيعي، فهو يعيش دائماً في البحر أو في الجزائر النائية البعيدة حيث لا عون له واسند، «وفي هذا العالم يخوض البطل غمار الأسفار البعيدة في الأجواء العلوية والسفلية، وفي عالمه الذي يعيشه لكي يصل إلى هدف معين هو تحقيق ذاته الكاملة وربطها بما حوله وبمن حوله بخيوط متينة لا تنقطع»(٤). وهذه الرحلات التي قام بها السندباد قد تمت في البعد وعلى المستويات الثلاثة (أو الأبعاد الثلاثة كما يقول أصحاب الفيزياء) بحراً وجواً (طائر الرخ -

---

(١) J. P. Goldenstein: Pour lire le roman. p 46.

(٢) Op. Cit. p 52.

(٣) A. Ubersfeld: Lire le théâtre. p 121.

(٤) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب العربي. ص ٧٦.

النسر العملاق - الرجل الذي تنبت له جناحان) وبرّاً (الجزر الرجراجة، قعر الجبل...) وهذه المساحات والفضاءات التي احتلها السندباد تجعل منه بطلاً.

وإذا كان البطل الواقعي ينجز بطولاته على مستوى واحد من المستويات الثلاثة التي ذكرناها، فإن السندباد يمزج هذه الفضاءات «وينتقل بينها بكل يسر ورشاقة وهو ما يجعل منه بطلاً أسطوريّاً، فهو يتعامل مع كائنات غريبة، هي مزيج من الإنسانية والحيوانية والألوهية في وقت واحد، بل نجده يتعامل مع قوى الطبيعة، التي تصور هي أيضا تصويراً حيويّاً، فالبحار والأنهار والأشجار العظيمة ليست مجرد أشكال من المادة»[1]. بل هي كائنات وأرواح تدخل مع البطل في حوار وقد تقدم له المساعدة عند لزوم الحاجة كما أنها قد تتحول إلى خصم شرس.

ولكي يتأسس السندباد كبطل فإنه يجب عليه أن يكون ممتلكاً لبرنامج سردي كما يقول ذلك غريماس أي إنجاز مجموعة من الأفعال التي تؤثر في تغّير المسار السردي ولا يتأتى له ذلك إلا إذا كان يتمتع بمجموعة من الكفاءات Compétence. وقد رأى عبد الله إبراهيم أن هذه الكفاءات تكون متوارثة أو جزء من طبيعته ذاتها فهو «إما ينحدر من أصل نبيل أو تقوده سلسلة أفعاله البطولية للوصول إلى مرتبة عالية من النبل، والمهابة، وتمثل مرحلة الضياع والتشرد، التي يمرّ بها البطل الخرافي، حلقة ربط، توصله بمجد غابر، أو باعثاً لبلوغ مرحلة تتصف بذلك»[2].

---

(١) شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير. ص ٧٤.

(٢) عبد الله إبراهيم: السردية العربية. ص ١١٦.

وهذا ما نصادفه عند السندباد البحري الذي كان يحوز ثروة عظيمة ورثها من أبيه، ثم ضيعها في فورة الشباب ولما تفطن بدأ سلسلة من المغامرات لاستعادتها ويذكر السندباد هذه المرحلة بقوله: «كان لي أب تاجر، وكان من أكابر الناس والتجار، وكان عنده مال كثير ونوال جزيل، وقد مات وأنا ولد صغير وخلف لي مالاً وعقاراً وضياعاً... وقد ذهب جميع ما كان معي»[1]. والوضع النهائي الذي آل إليه البطل هو الذي جعله يخرج إلى المغارة لاستعادة التوازن.

وهذه الوضعية الجديدة، اختلال التوازن في حياة السندباد، استنهضته وحفزته لاستعادة دوره البطولي. وضمن هذا السياق «نشأ البطل الفرد الحامل لسمات اجتماعية وفي الوقت نفسه ممثلاً لطابع الإنتاج الثقافي-الاجتماعي الممثل بجملة الخصائص تجمع بين السلطة والشعيرة البطولية، بين الشجاعة ومعرفة الأسرار، بين المغامرة واكتشاف المجهول، ولذلك نجد حكاياتنا الشعبية تحمل في طياتها معاناة بشرية حقيقية أو خيالية وعقبات تفرضها قوى سحرية ممثلة بالغيلان والعفاريت والسحر الأسود، مضافاً إليها قوى طبيعية مانعة كالجبال والعواصف والبحار وما يرافق ذلك من مخاطر البحث»[2]. وهذه «البهارات» السردية نجدها منتشرة في أماكن مختلفة من رحلات السندباد، ولعل أكثرها حضوراً هو تواجد البحر والكائنات الطبيعية المعيقة التي تقف في طريق السندباد وتجبره على بذل الجهود الجبارة لتخطي الحواجز.

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩.

(٢) ياسين النصير، المساحة المتخفية. ص ١١.

بالإضافة إلى الخصائص النفسية والاجتماعية للبطل، فإنه يجب عليه أن يمتلك المقدرة السردية وأن يصوغ مغامراته في شكل قصة ويحول مساره البطولي إلى موضوع سردي، فالسندباد بعد أن «تاب» عن الرحلة بقي في بيته ببغداد يروي حكاياته على جلسائه.

ومن هنا نجد حضور البطل-الراوي (السندباد) في كل حكاياته كضامن لوحدتها وتلاحمها وكشاهد عليها ومنجز لها في الوقت نفسه، كما أن وجوده يعتبر عنصراً بنائيّاً مهمّاً لأن «وحدة الرحلات ناجمة عن حضور شخص وحيد ومتواتر هو في الوقت ذاته البطل والسارد»(١). وفي هذا الوضع فإن السندباد يقوم بوظيفتين: إنجاز الأفعال البطولية في مرحلة أولى، ثم تحقيقها سرديّاً في مرحلة ثانية.

إن الوظيفة الثانية التي يقوم بها البطل الراوي والتي تتمثل في تحويل معاناته إلى لذة سردية تمكننا من وصفه «بالرجل- الحكاية» Homme-récit كما يصفه بذلك ت. تودوروف(٢). وبتعدده من خلال تنقلاته على مستوى المكان وخلقه لعدد كبير من المستمعين فإنه يتخذ من كل مسرود عليه حكاية، وهكذا تتوالد الحكايات وتتكاثر بعدد المستمعين فيتحولون إلى رواة للحكاية. ومن هنا فإن «شخصيات ألف ليلة وليلة تتقوم بالحكاية؛ إذ لا قوام لها إلا إذا أنشأت السرد (Récit) وإلا إذا أنشئت في السرد. يقول عبد الفتاح كيليطو إنها الشخصية/السرد؛ أو الشخصية الحكاية. أما أفعال الشخصيات (المغامرة) فهي أيضاً تنطلق من حكاية سابقة»(٣).

---

(١) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 17.

(٢) T.Todorov: Poétique de la prose. p 37.

(٣) بسام حجار: مديح الخيانة. ص ٥٤.

إن الرجال/الحكايات، أو الشخصية/السرد تتعاقب بتعاقب الحكايات وهي لا تعترف بالدوام والاستمرار بل تقوم بأدوار محددة في الزمان والمكان ولكنها بعد ذلك تختفي نهائيّاً، وقد تعود مرة أخرى ولكنها تقوم بدور مغاير للدور الأول إنها شخصيات غير قابلة للتكرار أو إعادة التوظيف، عدا البطل الراوي الذي يتواتر حضوره في كل الحكايات، لأن الحكاية عنده هي الحياة، وهي موضوع المقايضة عندما يفقد سلعه بعد الغرق في البحر أو عندما يلتقي بأناس يخلصونه من المأزق الذي يجد نفسه فيه أو يدلونه على الطريق أو يقدمون له المساعدة الضرورية. والسرد هنا يتحول إلى عملة للتداول ووسيلة للتعامل.

وتتميز شخصية البطل، بوصفه بطلاً خرافيّاً، على مستوى البناء السردي بالدوام والثبات والاستقرار إذ منذ الرحلة الأولى إلى الرحلة السابعة وخلال سبع وعشرين سنة فإن شخصيته لم تتغير، لأن الأبطال لا يشيخون في عرف الخرافة والأسطورة على السواء. ولهذا كانت «الشخصيات الألفليلية،...، ثابتة لا تكاد أهواؤها تتغير، ولا عواطفها تتحول»[1]. وهذه هي السمة الغالبة على «شخوص الحكاية الخرافية (التي) تميل إلى التسطيح، في حين أن شخوص عالمنا الواقعي تنـــزع إلى العمق الواقعي. فشخوص الحكاية الخرافية أشكال بدون أجساد، وكأنهم يعيشون بلا واقع داخلي وبلا عالم يحيط بهم. فإذا حكت الحكاية الخرافية أن البطل جلس يبكي، فهي لا تفعل ذلك لكي تنقل إلينا حالة نفسية، وإنما تتخذ من ذلك وسيلة للاستمرار في السرد وإدراك الهدف... وتندرج تحت هذا الأسلوب التسطيحي في الحكاية الخرافية اختفاء الأبعاد الزمنية... ولا تصور أناساً يعيشون في الزمن، بمعنى أنهم يهرمون ويعيشون الماضي والمستقبل»[2]. وهذا يعني توقف الزمن الواقعي والنفسي ليفسح المجال أمام الزمن الأبدي الأسطوري.

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٥٤.

(٢) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي. ص ٦٣.

العاملـون

تكلمـــنا فيما سبق عن مفهوم الشخصية وامتداداها في النقد الأدبي، ثم كيف تناولها الـنقد الحديـــث في إطـــار المنهج «السيميولوجي» وقد قدم فيليب هامون ثلاث مستويات لمقاربة هذه المقولة النقدية محدداً أنواعها ومجالات تطبيقها. وفي هذا الباب ســنتناول مفهوم الشخصنية من زاوية مغايرة هي ربط هذه الشخصيات بالوظائف السردية داخل الحكاية.

وقد انطلق غريماس من أعمال فلاديمير بروب وخاصة ما تعلق منها بمفهوم الشخصية وعلاقتها بالوظائف السردية داخل الحكاية الشعبية، ثم من أعمال تينيير وخاصة كتابه «عناصر التركيب البنيوي» لصياغة مفهوم جديد للشخصية أكثر تجريدية وأقرب إلى التحليل العلمي الموضوعي منه إلى الخطاب الإيديولوجي. ولكي يتجاوز غريماس هذه العقبة المنهجية فقد استبدل مفهوم «الشخصية» الذي أثار جدلاً منهجياً كبيراً ثم لارتباطه بعلم الاجتماع وعلم النفس وحتى بعلم الأحياء (البيولوجيا) فقد اقترح مفهوم العامل Actant.

وقد أثار هذا المفهوم العامل اهتمام النقاد وتبنوه باعتباره وسيلة علمية للإفلات من أسر الخطاب النقدي التقليدي والتخلص من قيوده ورواسبه من جهة. ولأن هذا المفهوم بإمكانه إدماج كل من يقوم بوظيفة داخل الخطاب السردي مهما كانت صفته، سواء أكان من الأحياء أو غير الأحياء، ناطقا أو جامداً حسيًا او مجرداً.

ويعبر غريماس عن دهشته إزاء اكتشافه لهذه الفكرة (العامل) عند تينيير، رغم أنه كان قد درسها في سياق النمو المقارن أو فقه اللغة الفيلولوجي قائلاً: «وقد

صدمت بملاحظة جاءت عند تينير Tesnière، التي أرادها دون شك أن تكون تعليمية، عندما قارن الملفوظ الابتدائي Enoncé élémentaire بالمشهد Spectacle وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن الوظائف في عرف علم التراكيب التقليدي، ما هي إلا الأدوار التي تقوم بها الكلمات-الفاعل (الذات) هو الذي يقوم بالفعل، والموضوع هو الذي يقع عليه فعل الفاعل، وهكذا دواليك، فإن هذا الاقتراح، وحسب هذا الفهم، هو حديث عن المشهد الذي يعطيه الخطاب»(١).

وهذا الفهم الجديد لمفهوم «العامل»، الذي انطلق في البداية من الوظائف النحوية ثم انزاح إلى الوظائف السردية، جعله أداة فعالة لتحليل الخطاب السردي، ثم من جهة ثانية الإشارة إلى أن كل أشكال التواصل والتبليغ يمكن اعتبارها صيغاً سردياً هي عملية تسريد (أو سردية) Narrativisation لكل الخطابات. وعليه يكون «الفعل باعتباره سيرورية تحيينية، تسمى الوظيفة (F)، وحيث تكون الذات الفاعلة، باعتبارها إمكانية لتحقيق هذا الإجراء هي التي يمكن أن نطلق عليها اسم العامل (A) Actant»(٢). ومن هنا يتضح لنا أن العامل لا يرتبط بالمواصفات الخارجية كما هي الحال بالنسبة للبطل الأسطوري أو طبيعة الحدث واتساع مساحته كما هي الحال بالنسبة للسرد البطولي ولكنها تؤكد على عملية الإنجاز وصيرورة السرد بعيداً عن كل الأفكار المسبقة والأحكام الماقبلية.

ويوضح الباحث السعيد بوطاجين المنابع الأولى والأساسية لفكرة العامل انطلاقًا من تينير الذي استغل مصطلح الوظيفة كما جاء عند بروب ليحوله إلى

---

(١) A. J. Greimas: Sémantique structurale. p 173.

(٢) A. J. Greimas: Du sens. p 168.

«عامل، معرفاً إياه بالقائم بالفعل أو متلقيه بعيداً عن أي تحديد آخر، وسيضم العامل الأشياء والمجردات والكائنات المؤنسنة والمشيئة معاً، بغض النظر عن أي استثمار دلالي أو إيديولوجي. وليس من الصعب على المتلقي إدراك بعد هذا التعريف الموغل في الشكلنة والتجريد والشمولية. لقد بدأت الشخصية بمفهومها الكلاسيكي تمحي تدريجيّاً بفعل تآكل الدراسات النفسانية والاجتماعية التي شهدت تراكماً غدا تكراراً لأدوات إجرائية ثابتة ونهائية لم تستطع تخطي نفسها»(١).

وهذه الوضعية المعرفية والمنهجية هي التي ساعدت على انتشار مفهوم العامل وتبنيه من طرف النقاد باعتباره بديلاً نقدياً وأداة إجرائية جديدة قادرة على تخطي الحواجز المنهجية التي قد تسقط الخطاب النقدي في الإنشائية والخطابية التي تنحو باتجاه القدح أو التمجيد. ومن هنا يتم الانزياح باتجاه الوظيفة بغض النظر عن من يؤديها. وهذا الطرح لا يولي أهمية كبيرة لهيمنة الشخصية ولا لرموزها الاجتماعية أو خصائصها النفسية ولكنه يهتم بوظيفتها فحسب بعيداً عن كل التأويلات الخارجية.

وعندما نأخذ بمفهوم العامل بدل الشخصية، فإننا نقوم بتحطيم الهالة البطولية التي تحيط بالبطل وتجعل منه شخصية استثنائية لتدخل العوامل الأخرى في الدورة السردية وتقوم بوظائفها التركيبية والفاعلية. وفي السندباد البحري يكف السندباد عن أن يكون وحده هو العامل، بل تشاركه الحيوانات والظواهر الطبيعية والأدوات التي يستعملها في حياته اليومية أو إنجازاته الفعلية في ضفة العامل، وهو ما يمكننا من القبض على الدلالة العميقة للنص السردي.

---

(١) السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي. ص ١٤.

وقد يقوم العامل بعدة أدوار في النص الواحد، وهي أدوار متباينة فينتقل، عندها، «العامل» إلى «ممثل» Acteur، أي يتحول إلى عنصر سردي يساهم في صياغة مضمون محدد. و«تمثل الشخصية عدداً من القيم الفرضية. ويسمح تعيين التضادات ما بين هذه القيم ببناء الترتيب الذي يتركب على أساسه نظام الشخوص على طول القصة. كما يمكن تحديد الأدوار الفاعلية انطلاقا من أحزمة العلاقات التي تربط كل شخصية بغيرها من عناصر الحكاية»(١).

ومن هنا نستنتج أن الوضعية الاعتبارية التي يحصل عليها العامل متغيرة وغير قارة، ذلك لأن هذا الوضع متغير باستمرار ومحكوم بشروط وملابسات الفعل السردي. وبما أنه يحيل إلى دور أكثر مما يحيل إلى حالة أو وضع اجتماعي أو حضاري، فإن مفهوم العامل يمكننا من النظر إليه على مستويين:

«- مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

- مستوى «ممثلي» (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية»(٢).

وهذا ما يعني أن الشخصية / أو العامل لا تتخذ بصفة نهائية منذ بداية فعل الحكي إلى نهايته بل يتحكم في هذا الوضع علاقة العامل بغيره من العوامل الآخرين، وكذا طبيعة الفعل الذي يقوم به. وهذا ينفي قول قاسم المقداد الذي يقرر بصفة

---

(١) عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي. ص ١٩.

(٢) حميد لحمداني: بنية النص السردي. ص ٥٢.

إطلاقية تقيد الوظيفة التي يقوم بها العامل على مستوى النص الكامل عندما يقول: «عموماً تقوم أسماء العلم بدور العوامل. والعامل هو المنفذ الحقيقي للفعل سواء أكان الفاعل القواعدي للجملة أم لا»(١).

إن ربط العامل بالعلم يتناقض جذرياً مع الطريقة الإجرائية لهذا المفهوم، لأن العامل كما سبق وأن قلنا فإنه يعني الدور بالدرجة الأولى بغض النظر عمن قام به، وهل هو شخص أم أية قوة أخرى يمكن أن تتسبب في حدوث الحدث كالعاصفة مثلاً أو الرياح في قصة السندباد البحري وغيرها من العوامل الأخرى.

وعلى المستوى النحوي فإن الفاعل قد يكون اسماً علماً، كما يمكن أن يكون اسماً مشتركاً أو أداة أو علامة أو مضمراً. وهذه الحالات تنفي «العلمية» عن صفة تحديد العامل.

وتوضح آن إيبرسفيلد A. Ubersfeld فكرة العامل بالمفهوم الغريماسي الذي يرى فيه الكثيرون المغالاة في الشكلية والعمومية وارتباطه بالجوانب المنطقية، كما أنها تفصل، وربما بصفة نهائية بين العامل والشخصية بقولها: «ما يطلق عليه غريماس اسم العامل لا يمكن أن يتماشى مع مفهوم الشخصية للأسباب التالية:

أ- إن العامل يمكن أن يكون تجريداً (المدينة، إيروس، الله، الحرية) أو شخصية سجماعية (الكورس، الجنود) أو مجموعة شخوص... .

ب- إن الشخصية يمكن أن تقوم بطريقة تتابعية أو آنية بوظائف عاملية مختلفة.

---

(١) قاسم المقداد: التحليل السيميائي للقصة. ص ٢٤. الموقف الأدبي. ١٩٩٣/٢٩٢.

ج- إن العامل يمكن أن يكون مسرحيّاً (نصيّاً) غائباً ولكن حضوره النصي يُمكن أن يظهر من خلال خطابات الذوات اللافظة»[1].

وأعتقد أن هذه التدقيقات التي قدمتها آن إيبرسفيلد قد حددت المجال الإجرائي للعامل، كما قدمت المعايير الحاسمة للفصل بين مفهوم الشخصية ومفهوم البطل ومستوى التحليل الذي يتمفصل فيه كل واحد منهما.

وهذه التحديدات بقدر ماهي مفيدة بالنسبة للخطاب النقدي العلمي. فإنها تعتبر أداة إجرائية أكيدة بالنسبة «للسيميائي الذي «يرى» ويطرح على مسرح التحليل، على حسابه، أشكالاً وحُزماً من العلاقات التي يسميها عوامل، وليس ذوات من لحم أو أشخاص حقيقيين»[2]. ومن هنا يتخلص من تبعات التخصيصات الفردية المحددة ذات الحمولة الإيديولوجية. وتتحدد هوية العامل لتصبح القصة في نهاية المطاف هي قصة العامل (أي حكايات السندباد البحري).

---

(١) A. Ubersfeld: Lire le théâtre. p p 67-68.

(٢) J. C. Coquet: Le discours et son sujet I. p 9.

النموذج العاملي

لقد قام غريماس بصياغة نموذجه العاملي انطلاقاً من قراءته لمفهوم الشخصية dramatis personae كما يطلق عليه بروب وكذا مفهومه للوظيفة أيضاً من صياغة سوريو لمفهوم العامل كما أشرنا إلى ذلك سابقاً. ولكي ينجز هذه المهمة فقد اعتمد على النموذج الأسطوري Mystique ليقوم بتعميم هذه الملاحظات على الأنواع الخطابية الأخرى «اعتباراً من رغبة مقارنة المقولات التركيبية مع قائمة بروب وسوريو اضطرتنا إلى اعتبار العلاقة بين الذات والموضوع، التي بدت لنا منذ البداية عامة وكبيرة وذات بعد غائي Téologique أي أنها تحيل إلى جهة (صيغة) «القدرة على الفعل Pouvoir faire التي تتجلى على مستوى الوظائف»[(١)]. ومن هنا تتخذ مقولتا الذات والموضوع مكانة استثنائية في النموذج العاملي.

وقد غدت هذه الملاحظات مفاتيح للتحليل العلمي للأشكال السردية المختلفة المستويات وغدا «غريماس، كغيره من البنيويين، يحشو دماغه ببنى دلالية ملموسة معينة، بحيث تصبح نماذج خفية لتطبيقاته المجردة. والنموذج الذي يضعه في ذهنه هو نوع من النص، بذل جهده فيه، لدى انطلاقه من الاتجاه المعاكس «فهو ينطلق من مقولات بروب وسوريو نقاط انطلاق. فمن بروب بدأ باختيار (ميادين العمل) التي أمدته بإبداع (التحقيقات) ومن سوريو أخذ (الوظائف الدرامية)، إلا أنه لم يقتنع بقائميتها»[(٢)] فطوّرها وصاغها صياغة منهجية جديدة تجعلها أدوات

A. J. Greimas: Sémantique structurale. p 180. (١)

(٢) محمد عزام: النقد والدلالة. ص ص ٨١-٨٢.

إجرائية تساعد الباحثين ليس على تحليل النصوص السردية فحسب ولكن النصوص المتباينة المضامين.

وعمل غريماس لا يتمثل في تقليص عدد العوامل أو الوظائف (دوائر الفعل) ولكنه جعلها تتعالق فيما بينها وتشتغل كنظام متكامل لتصبح «البنية العاملية المستوى الأول، على الصعيد السردي، من حيث بساطته وفعاليته في أداء المعنى أداء بنائياً يتيح فهم مواقع الشخصيات وأدوارها وعلاقاتها، وأوضاع القوى الفاعلة في البناء السردي ونمط صلاتها ببعضها واتجاه حركاتها الكلية. وتؤطر هذه العلاقات الوظيفة الدلالية للبنية العاملية على مستوى النص»[1].

والنموذج العاملي لا يتوقف عند عامل واحد أو محور واحد (ثنائية) ولكنه يشتغل كمنظومة تتفاعل فيما بينها وتعمل على إنتاج الدلالة السردية للنص. وقد عرف غريماس البنية العاملية بأنها النموذج «القادر على تنظيم المتخيل الإنساني وفي نفس الوقت هي إسقاط للعوالم الجماعية والفردية»[2] التي تتجلى على مستوى المنظومات الرمزية والأسطورية وتعبر عن الخيال الإنساني وتجلياته المختلفة وشطحاته المتباينة.

وإعادة صياغة الخيال البشري والبحث في بناه وتعبيرته المباشرة وغير المباشرة تساعد على موضعة النص السردي في سياق تاريخي معين، «لأن تاريخ المجتمعات يتصل بتحليل البنى الفوقية ودراسة الدلالات التي تجد اهتماماً من قبل الباحث خاصة إذا تبنى موقف القبض على «الشروط السوسيو-تاريخية» التي يفترض أنها

(١) رشيد بن مالك، السيميائية بين النظرية والتطبيق. ص ٩٦.

(٢) A. J. Greimas: Du sens II. p 50.

أنتجت هذه «الشكليات الخطابية». ولكن موضوع السيميائيات هو تفسير البنيات الدالة التي تصوغ الخطاب وتجعل منه حاملاً ثابتاً»[1].

وهذه الملاحظة التي قدمها جان كلود كوكي تتطابق مع نتائج النظريات الأنثروبولوجية التي ترى في التعابير الفنية أدوات تاريخية تكاد تكون شبه أكيدة لأنها تقول المكبوت والمسكوت عنه وحتى اللامفكر فيه وتأتي كمكمل لعمل المؤرخ لأن المنظومات الرمزية والأسطورة خصوصاً باعتبارها بنية رمزية فإنها تحيلنا إلى الفكر الإنساني وآليات تصويره للواقع. وحكايات السندباد البحري والتي نحن بصدد تحليلها ودراستها فإنها توفر لنا مجموعة من الحقائق الواقعية والتاريخية عن فترة حدوثها وإن لم تقصد إلى ذلك قصداً، ولكن السرد كمنظومة رمزية لا يمكن أن يتحلل من «التأطير التاريخي» والسياق السوسيو-ثقافي.

وهذه الفكرة كنا قد أثرناها في معرض حديثنا عن البنية الزمنية في حكايات السندباد البحري عندما لاحظنا بأن الزمن التاريخي الوقائعي يختلط بالزمن السردي الخيالي ويتفاعلان ويندمجان، فيستمد الزمن التاريخي قيمته الجمالية من الزمن السردي، ويوهم السرد بتاريخيته من خلال إشاراته إلى بعض الأحداث أو الشخصيات ليؤطر ذاته تاريخياً.

ولكي تصبح هذه العناصر بنية، أي تلتئم في شكل منظومة، فإن النص السردي يصبح ملزماً بإيجاد علائق منطقية ترتبط بين هذه الأجزاء لتصير بينه دالة وتتطلب هذه العملية «الكشف عن المنطق العاملي (الذي) يستدعي دراسة العلاقات التي تنتظم وفق إستراتيجية سردية محددة، وفق نظام نحوي يستدعي

J. C. Coquet: Le discours et son sujet I. p 21. (١)

التحكم فيه بدقة. ولذلك يصبح الملفوظ، كيفما كانت طريقة تمفصله، عبارة عن مجموع العلاقات بين العوامل التي تشكله. وفي مستوى أوسع، عند اختراق حدود الجملة الواحدة، على عكس اللسانيات، يغدو الاشتغال العاملي أكثر جلاء وقدرة على التنظيم والتصنيف»[1].

ولا يتوقف التحليل العاملي عند مجرد عملية التصنيف، بل يتجاوزها إلى تحليل العلاقات بين العاملين باعتبارهم يمثلون أدواراً تساهم في تطوير السرد، ومن هنا «يتحدد هذا النموذج كنسق أو نظام، عبر العلاقات التي تقوم بين هذه الأدوار»[2]. والتي يسميها بروب الوظائف، أي الأفعال التي ينتجها العاملون.

وانطلاقاً من تجليات العوامل في المسرح خاصة فقد قام سوريو بحصر الشخصيات الدراسية في سبع مقولات عاملية[3] أخذها من علم التنجيم وهي الأسد والشمس والأرض ومارس والميزان والقمر وهذا لاعتقاد سوريو أن هذه التسمية نادرة على إقناع المحلل بتأثير هذه التسميات السحرية على المحلل واعتبارها قوى مؤثرة سلباً وإيجاباً في تشكيل أو حل العقدة الدرامية.

الترسيمة العاملية :

إن النموذج العاملي Modèle actionnel هو صياغة شكلية لمجموع العلاقات بين العاملين والوظائف المتبادلة بينها، ويمكن اعتبار هذا النموذج بنية مجردة يمكن استثمار هيكلها سردياً عند إنتاج النصوص القصصية. وقد صاغ هذا

---

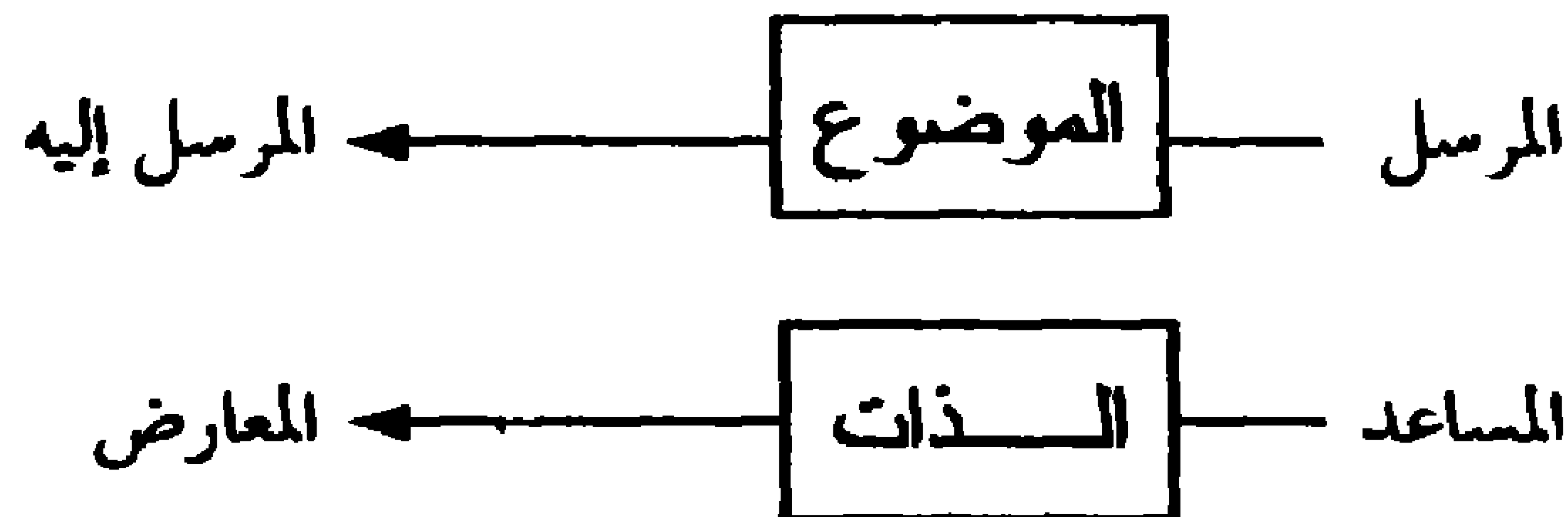
(١) السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي. ص ١٩.

(٢) إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي. ص ١٦٤.

(٣) A. J. Greimas: Sémantique structurale. p 176.

النموذج غريماس بدءاً من النصوص الأسطورية التي تقوم على بنية قارة ومتواترة وتكاد تكون مشتركة عند كل الشعوب والأمم باختلاف ثقافاتها ولغاتها.

ومن خلال استقراء غريماس لمفهوم الشخصية والوظيفة عند بروب ومفهوم العامل عند تينيير، قدم نموذجاً عاملياً يتكون من ست مقولات عاملية يرى بأنها قادرة على تنظيم الخطاب السردي وإعطائه دلالات دقيقة. وقد صاغ غريماس هذا النموذج في شكل ثلاث ثنائيات هي المرسل والمرسل -الذات والموضوع- المساعد والمعارض. وقد عرضها وفق الترسيمة التالية:[1]



وقد غدا هذا النموذج أداة إجرائية ومنهجية يستند إليها كل من يتصدى للبحث في النصوص السردية الشعبية. وفي البداية كان هناك تحرج من تطبيقه على النصوص السردية بصفة عامة وتحديداً المسرح والرواية. ولكن مع انتشاره وتعميمه واكتساح السيميائيات للنسق النقدي واختراقها لحدوده وشلها لمفاهيمه النقدية وإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية وذلك بدراستها من منظورات إبلاغية تواصلية ثم تعميم هذا المنهج على كل النصوص.

وقد كان الفضل كبيراً لمبدع هذا النموذج في ترويجه ومحاولة جعله أداة نقدية صالحة للتحليل من خلال تطبيقه على أصناف عديدة من النصوص: سردية، علمية،

A. J. Greimas: Sémantique structurale. p 180. (١)

أسطورية، قانونية، معمارية، تاريخية... «و(النموذج السردي) يعني إضافات بعض الباحثين على الإحدى والثلاثين وظيفة التي حددها بروب في تحليله للحكايات الروسية، فأصبح هذا التحليل نموذجاً قابلاً للتطبيق على جميع الخطابات السردية. ثم جاءت إضافات بعض الباحثين اختبارات هي مجرد بنيات خطابية تهم سطح النص السردي. فكان (الفاعل) الذي يدخل ميدان (الفعل). وكانت (المكافأة) أو النتيجة النهائية. وهذه الإنجازات الثلاثة هي من الشمولية بحيث يمكن سحبها على كل مسار سردي مهما تعددت دلالاته ومعانيه. فهناك سيميولوجيا (الفاعل) التي تعتمد التنشيط والإيعاز، والفعل هو الذي يأمر بها وسيميولوجيا (الفعل) والباحث هو الذي يدفع بالفاعل إلى الفعل، وسيميولوجيا (المكافأة)، والمتقبل هو الذي يتولى مكافأة الفاعل مكافأة حسنة أو سيئة»[1].

وهذه المجالات الواسعة التي فتحها غريماس أمام نموذجه العاملي جعلت منه «ميثاقاً» علمياً يمكن الاطمئنان إلى توظيفاته ونتائجه حيث «لم ينحصر دور التركيب العاملي عند غريماس على الحكاية فقط بل عممه على التركيب السردي ككل، وعلى ممارسات دلالية مختلفة»[2]. فاكتسب بذلك صفتين من صفات الأداة المنهجية العلمية اللتين هما صفة التجريد والتعميم وصفة الموضوعية.

والآن نأتي إلى تحديدات العوامل وخصائصها البنيوية والوظيفية من خلال النموذج العاملي الذي اقترحه غريماس محاولين في آن الوقت بحث مظاهرها الدلالية من خلال حكايات السندباد البحري.

---

(١) محمد عزام: النقد والدلالة. ص ص٨٣-٨٤.

(٢) أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي. ص ٣٢.

أ) المرسل / المرسل إليه :

يعتبر المرسل Destinateur للفعل أو القول، أي أنه مصدر من مصادر الحكي أما المرسل إليه Destinataire فهو الذي يستقبل (أو يتقبل) إرسال المرسل. وهذه الثنائية تشتغل دائماً كزوج إجرائي، لأن وجود الأول يفترض حتماً وبالضرورة وجود الثاني. وهذه القضية كان قد أكد عليها رومان جاكسون في نموذجه التواصلي(١) والتي ربطها بوظائف اللغة.

وباعتبارهما (أي المرسل والمرسل إليه) عاملان من العوامل السردية فإنهما يوجدان في وضعية تقابلية متناظرة Symétrique لأن الأول يقوم بالإرسال عن طريق شيفرة Code معينة سواء كانت اللغة الطبيعية أو الوسائل الفنية أو اللغة الاصطناعية العلمية أو عن طريق سنن أو شيفرات متعارف عليها، وهذه العمليات تتجه بسهمها نحو المرسل إليه الذي يقوم بتحليل شيفراتها ثم فهمها واستيعابها بعد ذلك ينتج رد الفعل. ولكي تتم هذه العملية فإنه يشترط وجود لغة مشتركة أي أنهما يمتلكان معرفة لغوية مشتركة أو يتواطآن على إعطاء دلالات ومعان لشيفرات محددة، وهذه الشيفرات قد تكون مضمرة وغير متفق عليها كما هي الحال بالنسبة للتعبيرات الفنية والتي تخضع للحدس الفني لا غير.

وفي النص السردي نجد أن هذا الثنائي (المرسل والمرسل إليه) يعطيان الفرصة وإمكانية دراستهما من زاويتين: الأولى باعتبارهما هيئتين سرديتين: السارد والمسرود عليه (كما درسنا ذلك مطولاً) والثانية باعتبارهما عاملين Actants مميزين في النموذج العاملي الغريماسي..

---

(١) R. Jakobson: Essais de linguistique générale. p 214.

ونلاحظ أن غريماس قد أعطى هذا الثنائي العاملي قيمة استثنائية ومميزة مما يوحي بأنهما يمثلان مركز القوة في نموذجه، وهما ركيزته وبدونهما يتقوض هذا البناء من الأساس. ونظراً للأهمية القصوى لهذين العاملين على المستوى السردي كما على المستوى الوظيفي فإننا نجد غريماس يؤكد على هذه القضية بقوله: «إن المرسل والمرسل إليه هما عاملان دائمان في السرد ولهما استقلالية عن الأدوار العاملية التبليغية»[1].

وإضافة إلى الدور الإبلاغي التواصلي الذي يتكفل به هذا الزوج، وهما ما كان موضوعاً خصباً عند اللسانيين الذين تبنوه كميدان خاص بهم ثم جاء بعدهم الإعلاميون وعلماء الاتصال فإنهما يضطلعان بأدوار ووظائف أخرى ضمن البنية العاملية.

- قد يقوم المرسل بممارسة الفعل الإقناعي باتجاه المرسل إليه[2] وذلك بواسطة الأساليب السردية وطريقة الحكي، كما نجد ذلك عند السندباد البحري الذي يمتلك مقدرة سردية Compétence narrative تجعله يشد إليه المرسل إليه (السندباد البحري، جلساؤه، التجار، السياس، الملك المهرجان، تجار الألماس، ملك الهنود والأحباش، هارون الرشيد...) بالنسبة للمرسل إليهم فإنه إضافة إلى طريقته في الحكي بالوسائل التخزينية والعجائبية المرتكزة أساسا على المبالغة وتضخيم الأحداث (مثل الجزيرة المتحركة، طائر الرخ، وادي الأفاعي...) وإضافة إلى هذه المتعة السردية، فإن الحمال يستفيد من غذاء فاخر ومكافأة مالية.

---

(١) A. J. Greimas: Sémantique structurale. p 94.

(٢) G. d'Entrevernes: Analyse sémiotique des textes. p 18.

إلى جانب الفعل الإقناعي Le faire persuasif فإن المرسل يقوم بدور صيغي Modal معرفي[1] حيث يقوم بعرض بعض المعارف الجغرافية التي يجهلها المرسل إليه كحديثه عن الجزائر البعيدة من سيلان إلى الهند إلى زنجبار إلى المحيطات مع عرض لعناصرها الطبيعية (المشاهد) وحيواناتها، وعادات سكانها وتقاليدهم (مملكة المهرجان الذين يركبون الأحصنة الجميلة بدون أسرجة فيعلمهم السندباد صناعة السروج، الجزائر الهندية الذي يدفنون الزوج حيّاً إذا توفي أحد الأزواج قبل الآخر...) كما يقوم المرسل بتقديم معلومات تاريخية إلى المرسل إليه حول العالم القديم الذي تجري فيه أحداث السندباد البحري والذي تميز نظامه الاجتماعي بالبطريركي الرجولي (غياب المرأة كذات فاعلة) والقَبَلي المبني على ميزان القوى حيث يكون الملك هو الأقوى وتكون الرعية في خدمته.

العجيب بأساليبه، إضافة إلى موهبته الخارقة في التخريف وتمكنه من الشيفرات والسنن السردية فإنه يمارس هيمنة معرفية على المرسل إليه ويقوم بتشكيل منظومته الرمزية وبناء منطقه وخياله.

وفي حالات قليلة ومواقف نادرة يقوم المرسل إليه بدور التحفيز Manipulation أي يدفع المرسل إليه إلى «فعل الفعل» Faire-faire[2] ويتجلى ذلك من خلال موقف السندباد مع الرجل الطائر الذي تنبت له أجنحة في نهاية الشهر وعن طريق توسلاته وطرائقه في الإقناع فإنه يقبل حمله على ظهره ليطير به في الأجواء العليا ويسمع تسبيح الملائكة في الأفلاك، كما يمكن اعتباره كل حيل

---

(١) G. d'Entrevernes: Analyse sémiotique des textes. p 31.

(٢) Op. Cit. p 52.

السندباد أنها أفعال تندرج في هذا السياق (الرجل ذي أنياب الخنـــزير، شيخ البحر، الأقزام آكلي اللحوم...) وفي هذا السياق يكون المرسل إليه الرجل الطائر وغيره متقبلاً لهذا الفعل(١).

وهناك وظيفة أخرى ومهمة يقوم بها المرسل هي الوظيفة التأويلية والجزائية(٢) Sanction وتتمثل في الفعل التأويلي الذي يقوم به المرسل، فالسندباد يقوم بتأويل أحداثه ومشاهداته أمام المرسل إليه، وهي تعكس نظراته الإيديولوجية للكون والأشياء وموقفه من التاريخ والجغرافيا والثقافة والحضارات. كما أن الفعل الجزائي عنده فيتمثل في مقايضة حياته أو مقابل الحصول على الأقل بقصة من قصصه أو مكافأة الحمال على استماعه بالغذاء ومبلغ مالي يقدر بمئة مثقال ذهباً جزاء لاستماعه فيصير المرسل في هذا الموقف بالذات مستفيداً Bénéficiaire.

ويمكن أن تؤول هذه الوظيفة في سياق العلاقة بين المرسل والمرسل إليه والتي لا تتعدى في النظرية اللسانية للإبلاغ والتواصل لتنحرف نحو الانتقال، أي انتقال السرد من المرسل (السندباد) إلى المرسل إليه (مستمعيه)، أو المال من السندباد إلى الحمال لأن فعل Communiquer في اللغة الفرنسية قد يفيد أيضاً نقل أو إعطاء وبالتالي نقل شيء من مرسل إلى مرسل إليه.

ب) المساعد / المعارض :

الزوج الثاني المكون للنموذج العاملي هو المساعد Adjuvant والمعارض Opposant ويقوم كل واحد منهما بدور مكمل لدور الثنائي المرسل/المرسل إليه.

---

(١) G. d'Entrevernes: Analyse sémiotique des textes. p 55.

(٢) Op. Cit. p 173.

وهناك من النقاد العرب من يترجم المساعد بـــ «المعيق» ولكننا نستعمل هاتين الترجمتين لذيوعهما أولاً ولقربهما من الدلالة الفرنسية الأصلية ثانياً.

وقد أبدى غريماس نوعاً من التحرج أثناء تعريفه لهذه الثنائية العاملية «التي تبدو من الصعوبة بمكان مَفْصَلة المقولات العاملية الأخرى لأن النموذج التركيبي يفتقر إليها. مع العلم أننا نعرف بدون كبير عسر دائرتين للعمل، وداخلها، نوعين من الوظائف المتباينة:

– البعض منها يقوم بتقديم المساعدة والعمل باتجاه تحقيق الرغبة، أو بتسهيل التواصل.

– الأخرى، على العكس من ذلك، تعمل على خلق العراقيل أو الاعتراض على تحقيق الرغبة أو التواصل مع الموضوع»(١).

ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن هذا الثنائي العاملي يشتغل فيه الأول باتجاه عكس الثاني، وأن تواجدهما يكون متلازماً في الفعل السردي، لأن المعارض يعمل على تقويض أسس السر وكبح تطور الحدث ومنعه من الاستمرار والانتشار وحينها يتدخل المساعد لتقديم يد العون إلى البطل (المرسل أو المرسل إليه) ويفك عليه الحصار، وبهذه الطريقة يسمح للفعل السردي بالامتداد والانتشار.

ووجود هذا الثنائي يكاد يكون مهيمناً على القص الشعبي، ويظهر المعين أو الشرير أو «المعارض» ليخضع البطل إلى مجموعة من العمليات الاختبارية والتي قد يبدو في بعض الأحيان تعجيزية إن لم نقل مستحيلة عندها يتقدم «المساعد» لينقذ البطل ويخرجه من المأزق الذي وجد فيه. «ويمكننا أن نقول بتعبير آخر» إن بطل

(١) A. J. Greimas: Sémantique structurale. p 178.

الحكاية الخرافية يعيش تجاربه بدون عالم داخلي، ولا يتوقف نجاحه على خصاله، بل يتوقف على ظهور القوى المانحة والمساعدة له»(١).

أما العامل المعارض فإنه قد يتشكل في صورة شخص شرير يريد إسقاط البطل في أحابيله وتلاعباته وقد يكون ممثلاً «في شخصية الغول أو المارد أو الساحر»(٢). فيشل البطل ويجعله عاجزاً عن الفعل والحركة باتجاه تطوير الحدث السردي.

ومن منظور تقليدي متمسك بالأحكام المسبقة والجاهزة وبنظرة تجزيئية يرى جان لوي لافاي أن «المساعدين هم أشخاص ثانويون يقتصر دورهم على تقديم المساعدة للبطل»(٣). ووصف «المساعد» بالشخصية الثانوية يتناقض مع الروح العلمية التي تؤسس النموذج العاملي والتي نرى في العوامل الستة أدواراً مستقلة عن بعضها البعض ولكنها في الأخير تتكامل لكي يصل السرد إلى منتهاه.

وعند تعريف ج. ل. لافاي للمعارض فإنه يرى فيه «المعادل السلبي للمقولة السابقة»(٤). ولكنه هنا لا يتكلم عن أشخاص من لحم ودم كما أشرنا إلى ذلك في تعريفه للمساعدين، ولكنه يدخل ضمن هذه المقولة العاملية الكائنات الغريبة، وشيخ البحر والعواصف. وكأن العامل المساعد لا يمكن أن يكون إلا شخصاً عينياً ولا يحصل أن يصبح البحر أو العاصفة أو الحيوان.

---

(١) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي. ص ١٢٥.

(٢) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي. ص ١٢٥.

(٣) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 166.

(٤) Op. Cit. p 171.

وكما سبقت الإشارة إلى ذلك من قبل، فإن مقولتي «المساعد» و«المعارض» لا تنطبق حتماً، وبالضرورة، على الأشخاص والآدميين بل يمكن أن تطول الأشياء المعنوية أو الحالات النفسية والأشياء الحسية ومظاهر الطبيعة والحيوان، ولهذا أكد غريماس أن العامل هو وظيفة ودور وذلك بغض النظر عمن يقوم به «ولا تتحدد وظيفته انطلاقاً من الوحدة السردية الأخيرة فقط، بل انطلاقاً من جميع ما خسره أو اكتسبه من حالات وموضوعات عبر المسار السردي في شموليته»[1].

ولكي نكون على توافق مع الأسس النظرية لمقولة العامل فإننا نؤكد أن «العامل يمكن أن يكون مجرداً، كما يمكن أن يتكون من ممثل واحد أو أكثر ويتحمل داخل النص دوراً عاملياً»[2]. وقد تجتمع مجموعة من الأدوار الغرضية الجزئية والتي تسمى الممثلين لتشكل في الأخير وظيفة العامل.

وفي حكايات السندباد البحري يمكن بكل يسر لمن له معارف أولية باشتغال النموذج العاملي أن يحدد طبيعة المساعد المتمثلة في الأشخاص أو الأشياء التي وضعت تحت تصرف البطل حتى ينجز أفعاله ويحصل على هدفه، ومنه العائلة (الإرث الذي تركه له والده) وحب المغامرة والشجاعة (وهي أشياء معنوية) والتجار والملوك الذين قابلهم، وحتى العواصف والرياح. أما مقولة المعارض فتتمثل في مجموع المعيقات التي اعترضت سبيله عند بغية إنجازه لمساره السردي مثل الأفاعي والعواصف والغيلان وغيرها من مظاهر الطبيعة. وسنعود إلى دراسة هذه القضايا في حينها.

---

(١) محمد عزام: النقد والدلالة. ص ٨٤.

(٢) عبد المجيد نوسي: بنية المواجهة في ألف ليلة وليلة الثانية. ص ٢٤١ – الفكر الديمقراطي.

جـ) الذات / الموضوع :

تمثل ثنائية الذات Sujet والموضوع Objet وضعاً عاملياً لا يقل أهمية عن مقولتي المرسل والمرسل إليه وتتكاملان معهما، لأنه لا يمكن أن يوجد سرد بدون هذين العاملين وإلا تحول النص إلى مجرد تواصل إبلاغي مفرغ من كل مضمون سردي، وليس الحال كذلك بالنسبة لمقولتي المساعد والمعارض لأننا قد نجد نصوصاً سردية يختفي منها الصراع نهائياً ولا تبنى فيها أية حبكة.

وتتنازع مقولة الذات «اختصاصات مختلفة مثل الفلسفة، والمنطق، واللسانيات»[1]. (وفي النحو العربي يقابله مفهوم الفاعل، في الفلسفة الذات والماهية، وفي المنطق المسند والمسند إليه) ونظراً لهذا التنازع والاشتراك فإن هذا المفهوم قد يتعرض لبعض الغموض. ويبدو مفهوم الذات «في إطار الملفوظات السردية بوصفه عاملاً حيث تتعلق طبيعته بالوظيفة التي تمنح له»[2]. وفي سياق التحليل السردي فرق غريماس بين ملفوظ الحالة Enoncé d'état وملفوظ الفعل Enoncé de faire وعليه يجب إيجاد ذات لكل وضعية سردية وبالتالي يفرق بين ذات الحالة وذات الفعل، فالأولى نحصل عليها بواسطة عملية الفصل والوصل، أي اتصال أو انفصال الذات بموضوع القيمة Objet de valeur والثانية عن طريق عملية التحويل.

---

(١) A. J. Greimas, J. Courtes: Sémiotique: Dictionnaire p 369.

(٢) A. J. Greimas, J. Courtes: Sémiotique: Dictionnaire. p 370.

أما الموضوع كعامل فإن غريماس يراه عبارة عن «وضعيات عاملية قابلة لاستقبال واستثمار مشاريع الذوات أو تخصيصاتهم»[1]. أي أنه عبارة عن بناء تتم صياغته عبر مراحل السرد وغالباً ما يتم تشكيله عن طريق التحري Quête ويندر أن يوجد في حالة جاهزيته. وعلى المستوى المعرفي والأخلاقي يمكن أن نقول إن «الموضوع» كعامل هو موضوع المعرفة.

وقد اقترح جان كلود كوكي مجموعة من الخطوات الإجرائية تتعلق ببناء الموضوع وذلك على ثلاث مستويات تحليلية:

«١- المستوى المنطقي حيث يتموضع العاملون وتتم دراسة أشكال التعالق: الفصل والوصل والتعويض والتحويل.

٢- المستوى الصرفي التركيبي: صفات العوامل، علاقاتها النحوية والتركيبية، أي الجهاز الشكلي للخطاب.

٣- المستوى الدلالي ويعني الإحالة إلى العالم الخارجي سواء كان ذلك على صعيد الصورة التخصيصية، أو القرائن الزمكانية أو على صعيد القيم»[2].

ومن هنا يتضح لنا أن الموضوع / العامل هو تشكل مستمر وبحث لا ينتهي إلا بنهاية السرد، لأن مع هذه النهاية تكون قسمات الموضوع قد تحددت ويتخذ السرد معناه المشكل.

ويرى ج. كورتس J. Courtès أن هذين العاملين متلازمان في سياق السرد إذ يعتذر وجود عامل دون آخر، وهو تلازم في الحضور، أي أنهما نحوياً

---

(١) A. J. Greimas: Sémantique structurale. p 176,

(٢) J. C. Coquet: Le discours et son sujet I. p p 18-19.

وتركيبيّاً يتموضعان على المستوى الاستتباعي Syntagmatique وأن العلاقة بين الذات والموضوع مؤثر بمتأثر[1] لأن الذات هي الراغبة والموضوع مرغوب فيه.

ولا يكتسب الموضوع هذه الصفة إلا إذا منح إمكانية استثمار بعض القيم، لأن الموضوع بدون قيمة يفقد كل مزاياه السيميائية ويتحول إلى عنصر مهمل. ولهذا ينعته غريماس بأنه موضوع القيمة Objet de valeur (O.V) والقيمة هنا غير محددة وهي ذاتية ولا تخضع إلا إلى رغبة الذات، ومن هنا فإن «الشكل التركيبي يقود الذات وينتقي، في كل الحالات، القيم ذات الوضع الموضوعي (من الموضوع)، وهذه العلاقة الخفية التي تحكم الذات بالموضوع تعطيها وجوداً سيميائيّاً»[2].

ومن هنا «يكون الموضوع المستهدف وسيلة أو مكاناً لاستثمار القيم، وفضاء يصل علاقة الذات بنفسها»[3]. أي أن الذات عن طريق موضوع القيمة تحقق ذاتها وتثبت وجودها السيميائي كعامل يؤثر في المسار السردي، ولا تحصل القيمة إلا عن طريق اللغة بوصفها تشكيلات تركيبية توحي بالقيم دون إزاحة الغشاء عنها تماماً.

وفي حكايات السندباد البحري، تبدو القيم متمفصلة في الرحلة، لأن الرحلة في حد ذاتها قيمة، وقد قام السندباد بالرحلات السبع ليثبت للمجتمع البغدادي وتجاره أنه يمتلك شخصية مستقلة عن شخصية والده التاجر الغني، وأنه انطلق من العدم لبناء ثروة تفوق الثروة التي ورثها عن أبيه، كما أن المال الذي كان موضوع

---

(١) J. Courtès: Introduction à la sémiotique narrative. p 65.

(٢) A. J. Greimas: Du sens II. p 27.

(٣) Op. Cit. p 21.

بحثه يمثل قيمة ذاتية وقيمة اجتماعية، الرحلة في حد ذاتها قيمة كشف من خلالها عن شجاعته وذكائه. وهذه القيم وغيرها سنتعرض لها لاحقاً.

تطبيقات النموذج العاملي :

بعد تحديده للعوامل، قام غريماس انطلاقاً من دراسة العلاقات بينها إلى توزيعها على ثلاثة محاور، وكل محور يجمع زوجاً من العوامل، حيث يجمع محور التواصل المرسل والمرسل إليه، ومحور الرغبة يجمع الذات بالموضوع أما محور المقدرة (أو الصراع) فإنه يربط المساعد بالمعارض وعلى ضوء هذه المحاور درس غريماس دور العوامل ووظيفتهم داخل النسق السردي. «وطبقاً لمنطق البواعث فإن افتراض الفعل من الفاعل يتطلب مسبقاً كفاءة لأدواته، وتتجلى هذه الكفاءة في أنه لكي يقوم الفاعل بالفعل لابد أنه أولاً: يريد أن يفعله، أو يجب عليه أن يفعله، أو يعرف كيف يفعله، أو يستطيع فعله. وبهذه الطريقة فإن الفاعل العامل يمكن أن يقوم في البرنامج السردي المحدد بعدد معين من الأدوار الفعلية، هذه الأدوار تتحدد هي الأخرى بموقع العامل في التسلسل المنطقي للسرد»(1). وكما سبقت الإشارة إليه فإن العامل هو مقولة مجردة وليس حتماً وبالضرورة شخصية معنوية أو حسية وبالتالي فهو عبارة عن دور يقوم به، أو إنجاز سردي ينجزه بغض النظر على هويته الحقيقية أي اسمه ومكانته الاجتماعية ومكان إقامته وكل ما يتعلق بحياته خارج الإطار السردي. وبدراستنا للعامل من هذه الزاوية فإننا نتمكن من القبض على بنية التركيب السردي وتحديد شكلها وهكذا يغدو العامل مجرد عنصر في البنية التركيبية للملفوظ السردي.

---

(1) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. ص ص ٣١٥-٣١٦.

أ. محور التبليغ: المرسل / المرسل إليه :

إن تحديد وظيفة المرسل والمرسل إليه تتم من خلال تعالقهما وتبادلهما للمواضيع ووجود أحد العاملين يفترض وجود الآخر ولا تتحدد هوية المرسل Destinateur إلا بتواجد المرسل إليه Destinataire وتتمفصل هذه الوظيفة على محور التبليغ[١] Communication. وإذا كانت الترسيمة العاملية تتكون من ستة عناصر فإنها أثناء تعاملها مع الوظائف الأساسية الثلاثة (التبليغ، القدرة، الرغبة) يتحول شكلها من المستطيل إلى الشكل الثلاثي كما اقترحت ذلك آن إيبرسفيلد A. Ubersfeld التي ترى أنه «بالإمكان عزل عدد معين من المثلثات التي تحقق مجموعة من الوظائف المستقلة نسبيًا»[٢] بدل اعتماد النموذج العاملي في كليته والمتكون من ست خانات وهذا لأغراض إجرائية.

وقد اقترحت آن إيبرسفيلد ثلاث مثلثات: المثلث النشط Triangle actif والذي يربط المساعد بالمعارض على مستوى الموضوع وهو ما يقابل عند غريماس محور القدرة، والمثلث «السيكولوجي» والذي يربط الذات بالموضوع وهو ما يطابق محور الرغبة عند غريماس، أما المثلث الأخير فهو المثلث الإيديولوجي والذي يربط المرسل بالمرسل إليه بواسطة الموضوع، أي ما يسميه غريماس محور التبليغ.

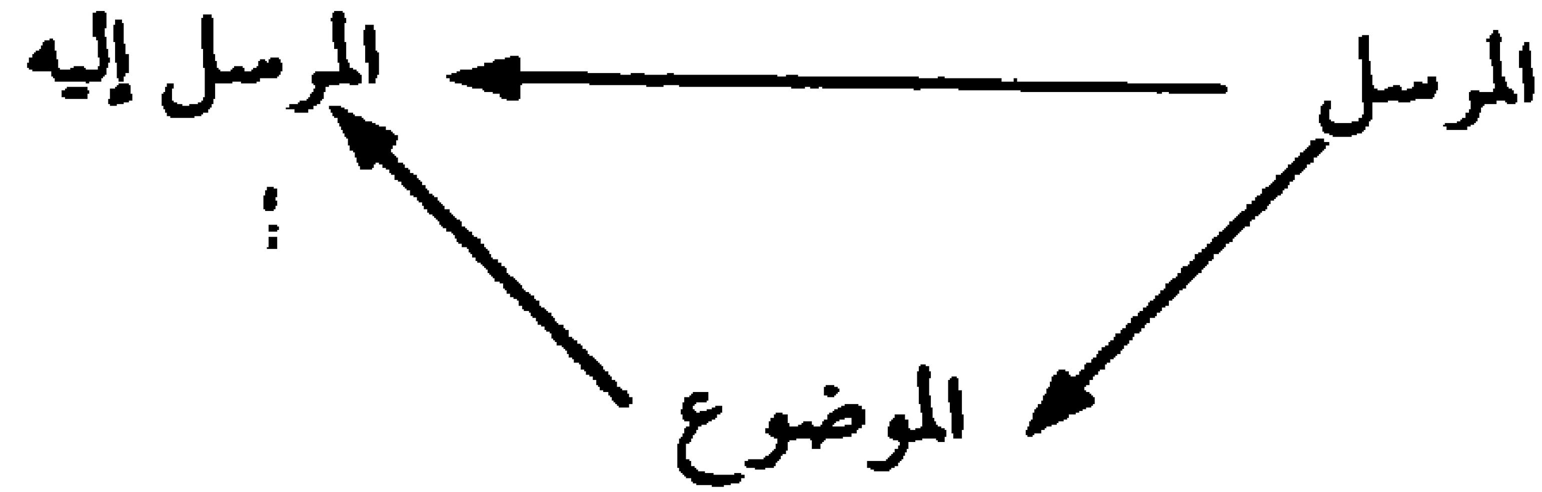
وترى آ. إيبرسفيلد أن «تحليل المثلث الإيديولوجي يفترض وصف مختلف الوسائط التي يعبر من خلالها عمل الذات ونتائجها في المجتمع (أو الطبقة

(١) N. E. Desmedt: Sémiotique du récit. p 45.

(٢) A. Ubersfeld. Lire le théâtre. p 85.

الاجتماعية) موضوع الدراسة»[1] وهو ما يعني أن العلاقات الاجتماعية والطبقية وعلاقات الإنتاج والاستهلاك تتجلى بوضوح من خلال هذا المثلث.

وعليه فإن محور التبليغ في علاقة المرسل بالمرسل إليه بواسطة الموضوع يمكن أن يتخذ الشكل التالي:



والتبليغ، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك لا يتوقف عند التواصل، أي انتقال المعلومات والخطابات من المرسل إلى المرسل إليه فحسب، ولكن التبليغ، في إطار السيميائيات السردية يعني أيضاً انتقال إلى الأشياء وتبادلها[2] عن طريق مجموعة من الأفعال الإنجازية.

وعليه فإننا يجب أن نميز بين نوعين من التبليغ يتموضعان على مستويين مختلفين من مستويات الإدراك والتحليل، فإذا كان الفعل السردي يتم عن طريق التحفيز فإن الذات المحفز **Sujet manipulateur** تقوم بدور الإرسال والتواصل فإن هذا المستوى يتجلى على الصعيد المعرفي **Plan cognitif**، أما إذا كان المرسل إليه ذات فاعلة **Sujet opérateur** فإن الفعل السردي يتموضع على المستوى البراغماتي[3].

---

(1) A. Ubersfeld. Lire le théâtre. p 88.

(2) G. d'Entrevernes: Analyse sémiotique des textes. p 28.

(3) N. E. Desmedt: Sémiotique du récit. p 46.

وإذا جئنا إلى حكايات السندباد البحري فإننا يمكن أن نحكم بسهولة وبدون عناء كبير أن مستوى التبليغ بمفهوم التواصل هو السائد حيث نلاحظ أن السارد قد حدد منذ البداية المرسل كما أعطى أوصافه الشخصية وطبقيه الاجتماعية التي ينتمي إليها. ومنذ البداية، أيضاً، يتأسس المرسل إليه - العامل كهيئة تقوم بدور المرسل والمبلغ لقصة عجيبة حيث يقول: «لي قصة عجيبة وسوف أخبرك بجميع ما صار لي، وما صار لي»[1]. ومن خلال هذا التصريح يتحدد السندباد البحري كمرسل أول للخطاب السردي.

وإذا كان المرسل لا يستطيع أن يتخذ وضعاً عاملياً Statut actantiel إلا من خلال وجود مرسل إليه (وقد يكون في بعض الأحيان المرسل هو المرسل إليه في ذات الوقت، كما نجد ذلك في الحوار الداخلي أو بعض التأويلات أو إقناع بنفسه بشيء باعتماده على بعض التعابير مثل «فقلت في نفسي» أو غيرها من العبارات التي تفيد هذا المعنى). ويتأسس المرسل إليه من خلال موضعه في السلسلة التبليغية، ويحدده ويقوم بتخصيصه المرسل حيث يوجه إليه الخطاب بقوله: «اعلم يا حمال». إذاً، نلاحظ أن المرسل إليه قد تم وصفه في العملية التبليغية.

وإذاً تأملنا بجدية هذه العملية التبليغية فإننا نلاحظ أن المرسل الأول هو الحمال الذي استفزه ثراء السندباد البحري الذي يختلف عنه طبقياً و«إيديولوجياً» فأنشد أبياتا شعرية تحتج على الوضع الاجتماعي الذي يعاني منه الحمال ويلمح إلى ثراء السندباد الذي لم تتحدد هويته السردية بعد.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

وفي هذا المستوى يتأسس الحمال كمرسل والسندباد البحري كمرسل إليه وتتجلى هذه القضية من خلال تأثير أبيات الحمال في السندباد عندما «أنشده تلك الأبيات فأعجبته وطرب لسماعها»[1] أي أن البداية قد أظهرت أن المرسل هو الحمال الذي مرر رسالته إلى السندباد والتي جاءت في شكل تنديد واحتجاج.

ولكن المرسل إليه (السندباد) الذي فهم الرسالة جيداً واستوعبها فإنه أراد أن يبرر وضعه الاجتماعي الفاحش البذخ ويعطيه نوعاً من الشريعة الاجتماعية والإنسانية فلم يغلق بابه أمام الحمال ولكنه جعله يشاركه طعامه وحتى ثروته (لأنه في نهاية كل حكاية يحصل على مئة مثقال ذهباً). وهنا يحدث الانقلاب في المواضع العاملية فيسكت الحمال (المرسل) ليستمع إلى السندباد البحري (المرسل إليه) ليقدم له «مرافعة» أو تبريراً عن وضعه الاجتماعي.

وعن طريق هذه المرافعة تتشكل ملامح المرسل الجديد (السندباد البحري) وينسحب الحمال ليكتفي بدور المرسل إليه ويصمت إلى الأبد، لأننا لا نسمعه يتكلم طوال سرد حكايات السندباد ويستقر وضعه العاملي كمرسل إليه وبصورة نهائية. ويصبح هو المرسل إليه الممتاز والذي يكون على اطلاع على محتوى رسائل المرسل إليهم عبر كل الحكايات.

على المستوى الإيديولوجي يمكن أن نقول أن المرسل إليه (الحمال) قد هزم مرتين: المرة الأولى عندما اضطهد اجتماعيّاً بسبب الفارق الصارخ في الطبقة الاجتماعية والثروة وقد اعتبر ذلك نوعاً من الاستفزاز الاجتماعي Provocation sociale فحاول

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

التخفيف من الصدمة الأجتماعية، والهزيمة الثانية عندما جرده السندباد البحري من اللغة واحتكاره للكلام فأخرسه إلى الأبد بصورة جذرية.

وعلى صعيد التبليغ فإننا نلاحظ أن المرسل إليه يمتلك قدرة عجيبة في صناعة المرسل إليه، لأنه كان يستعمل السرد كبضاعة يقايض بها على حياته ويستعملها كوسيلة (أو بضاعة) للحصول على بعض المكاسب. وقد أوجد المرسل مجموعة من العوامل - المرسل إليهم، كلما اقتضت الضرورة ذلك من ملوك وتجار ورياس البحر وحتى أيضا الخليفة هارون الرشيد وكان في كل مرة يعمد إلى تجريدهم من اللغة وشل دورهم وذلك عن طريق «القصص العجيبة» التي يحكيها لهم وينتزع إعجابهم ويفتك منهم الاعتراف.

وعلى صعيد التبليغ التداولي، فإن المرسل (السندباد) يجد نفسه دائماً في وضع ذات فاعلة، سواء في نقل الرسالة إلى المرسل إليه أو في صيغة تبليغ تشاركي Communication participative. وهذا النوع الثاني نجده دائماً في العمليات التجارية التي يقوم بها السندباد وتتجلى في مشكل ملفوظ سردي متواتر وغالباً ما يكون بنفس الصيغة، مثل «وفي كل مكان مررنا به نبيع ونشتري ونقايض بالبضائع»[1]. وذلك لأن عملية البيع والشراء والمقايضة لا يمكن أن تكون بين المرسل ونفسه لأنه لا يبيع لنفسه ولا يشتري من عند نفسه كما أنه لا يستطيع أن يقايض مع ذاته ولهذا قلنا إن محور التبليغ هنا يتخذ صفة «التشاركي» وذلك لاشتراك المرسل والمرسل إليه في انتقال البضائع والأموال من المرسل إلى المرسل إليه.

---

(١) ألف ليلة وليلة: ص ص ٤٠٠-٤٠٩-٤١٥-٤٤٦.

وقد تتم عملية التبليغ بين السندباد وشخصيات سياسية أو اجتماعية مهمة، مثلما حدثت في قصته مع الملك المهرجان الذي كان مرسلاً إليه (أي مستفيداً) من طرف المرسل الذي يقول: «وأخرجت منها (البضائع) شيئاً نفيساً غالي الثمن، وحملته معي بحرية المركب، وطلعت به إلى الملك على سبيل الهدية»[1]. إن الهبة Le don هنا كما يرى مارسيل موس M. Mauss[2] هي مشكل من أشكال انتقال موضوع القيمة Objet de valeur (O. V) الذي هو «الشيء النفيس الغالي الثمن» من المرسل (السندباد) إلى المرسل إليه (الملك المهرجان) وهذا التبليغ هو نوع من أنواع الاعتراف بالجميل الذي كان السندباد فيه المستفيد الأول (مرسلاً إليه).

وهذا الوضع العاملي وإن كنا قد تناولناه من زاوية المرسل الثابت والقار (السندباد) فإننا يمكن أن ندمجه ضمن دائرة التبادل Echange لمواضيع القيمة أي عن طريق عملية تحول المعاملة الحسنة التي استفاد منها السندباد (مرسل إليه في المرحلة الأولى) إلى شيء غالي الثمن منح للملك المهرجان الذي تحول في مستوى آخر إلى مرسل إليه، فإننا نقول عن هذه الوضعية إن شكل من أشكال التبليغ التشاركي مع اختلاف في مواضيع القيمة (O.V) ناتج عن عمليات تحويلية خاضعة لظروف الزمان.

---

(١) المرجع نفسه. ص ص ٤٠٧- ص ١٢ ج ٤.

(٢) M. Mauss: Sociologie et anthropologie. p 175.

وقد يكون موضوع القيمة شيئاً مجرداً، كتعليم حرفة مثلاً، كما نجد ذلك في الجزيرة الجميلة التي يركب أهلها الخيول بدون سروج يقول السندباد: «وعلمت التجار صنعة السروج والحدادين صنعة الركاب»[1]. في هذا الملفوظ السردي يمكن أن نلاحظ أن المرسل هو السندباد والمرسل إليه (المستفيدين) هم التجار والحدادون وأن الموضوع هو الصناعة، أي أن تبليغ هو انتقال هذه المهارة من هيئة سردية إلى أخرى.

وفي مدينة القرود، نلاحظ نوعاً من التبليغ التشاركي بين المرسل (السندباد) والمرسل إليه (القرود)، وهذا الاختلاف في طبيعة العامل (إنسان-حيوان) يؤكد على طبيعة العامل لأن ما يهمنا هو الدور الذي ينجزه.ولكن كيف يتم التبليغ بين هذين العاملين؟

يحدد المرسل إليه سردياً وعاملياً هذه الدورة التبليغية بقوله: «وصرت أرجم هذه القرود، فتقطع من ذلك الجوز وترميني به، فأجمعه كما يفعل القوم، فما فرغت الحجارة من مخلاتي حتى جمعت شيئاً كثيراً»[2]. إن تحديد موضوع القيمة (O. V) في هذا المقطع السردي ناتج عن عملية تحويلية حيث تتحول الحجارة إلى جوز هندي وذلك بتغير مواقع العاملين. حيث يكون المرسل في المرحلة الأولى هو السندباد والمرسل إليه القرود والموضوع هو الحجارة وفي مستوى آخر يتحول المرسل إليه (القرود) إلى مرسل والموضوع الذي يبلغ به القردة سخطهم وغضبهم

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٠.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٤٥.

من المرسل (السندباد) الذي يتحول إلى مرسل إليه ومنه يتحول الموضوع (الحجارة) إلى جوز الهند.

وهناك تنويعات أخرى حيث يكون فيها الموضوع هو إنسان (وكان قد أسبقنا أن العامل هو دور مجرد). وفي هذه الحالات يحدث انقلاب في وضعية العامل حيث ينقلب الوضع العاملي ويصير العامل السندباد مرسلاً إليه وذلك عند تزويجه مثلاً من قبل في الرحلة الرابعة: «قال الملك: أريد أن أزوجك عندنا بزوجة حسنة مليحة صاحبة مال وجمال»[1]. وطبعاً فإن السندباد يقبل هذه الهبة ويحتل موضع المرسل إليه والملك دور المرسل أما موضوع القيمة فهو المرأة الزوجة.

إن هذا الزواج سيكسب المرسل إليه قيمة اجتماعية ويعزز مكانته داخل هذه المجموعة الجديدة ويجعله أكثر ارتباطاً لها. والمرأة-الموضوع، في هذه الوضعية يمكن اعتبارها قيمة تبادلية، لأن الملك يبادل بقاء السندباد معه مقابل منحه زوجة جميلة وتطبيق «نظام القرابة المثالي (البطريركي) باعتباره الطريق الوحيد للتصالح مع العالم الآخر والتواصل معه».. والاستفادة منه باعتباره مصدراً للمعرفة الحقيقية واللازمة لضمان حياة بشرية لائقة وعادلة وأخلاقية»[2].

ونصادف نفس البنية العاملية في موقع آخر أثناء الرحلة السابعة عندما يقترح عليه الشيخ الكبير تزويجه من ابنته بقوله: «اعلم أني بقيت رجلاً كبير السن وليس لي ولد ذكر، وعندي بنت صغيرة ظريفة الشكل لها مال كثير وجمال، فأريد أن أزوجها لك وتقعد معها في بلادنا»[3]. نرى في هذا المقطع السردي أن المرسل هو

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٠.

(٢) عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي. ص ٤٤.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٢١ ج ٤.

الشيخ وأن المرسل إليه هو السندباد وموضوع القيمة هو المرأة. وأما الفرق بين هذا المقطع السردي والمقطع السابق هو أن المرسل في هذا الموقف هو الشيخ (وهو تاجر بحكم وظيفته) في حين أنه ملك في الموقف السابق. وهو ما يؤكد أن المرسل في الحالتين باعتباره عاملاً هو نفسه، لأنه يقوم بنفس الدور. ويمكن أن نقول إن الملك هو، رمزيّاً، أب لكل رعيته وله حقوق الولاية الكاملة ويرمز إلى سلطة الأب وهيبته، كما أن الأب هو ملك الأسرة ويمارس هيمنة الملك ويتقمص أدواره ورموزه.

إضافة إلى هذه الحالات التي تعطينا صورة واضحة عن اشتغال النموذج العاملي بطريقة مثلى يحترم فيها أدوار كل عامل ويراعي فيها موقعه المنتظم داخل السلسلة التبليغية فإننا نصادف بعض الحالات التي يقوم فيها المرسل بدورين في نفس الوقت وذلك كما في المقطع التالي: «وصرت في أعظم ما يكون من الهناء والسرور والراحة... فحدثتني نفسي الخبيثة السفر إلى بلاد الناس، وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس والبيع والمكاسب»[1]. المرسل في هذا الملفوظ السردي هو السندباد والمرسل إليه هو السندباد أيضاً أما موضوع القيمة فهو السفر الذي يكتسب قيمته من مصاحبة الأجناس والبيع والربح. فالمرسل هو المرسل إليه ذاته وهو ما يجعل منه عاملين يقومان بدور الإرسال والتلقي في نفس الوقت.

ونجد بنية عاملية مشابهة للسابقة في موقع آخر حيث يقول السندباد: «فحدثتني نفسي بالسفر والتفرج في بلاد الناس والجزائر»[2]. وإذا جئنا إلى تحليل هذا المقطع السردي من وجهة نظر عاملية فإننا نكتشف بكل يسر أن المرسل هو

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٦.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٣٧.

السندباد والمرسل إليه هو نفسه السندباد أما الموضوع فهو السفر. وهذا الموضوع يكتسب قيمته من الهدف الذي رسمه المرسل وهو التفرج (أي السياحة) والمغامرة في الجزائر النائية والمعزولة.

وهناك حالات أخرى يفشل فيها في إقامة علاقة تواصلية مع المرسل إليه رغم توفر الموضوع، وهذا ربما يعود إلى غياب لغة جامعة بين المرسل والمرسل إليه. وفي سياق التواصل اللغوي لاحظ رومان جاكبسون «أن المرسل يبعث برسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون هذه العملية فعالة فإنه يتعين على الرسالة أن تكون مالكة قبل كل شيء لسياق تحيل إليه يمكن أن يكون مقبولاً من طرف المرسل إليه، سواء كان هذا السياق لغويّاً، أم قابلاً لأن يصاغ في شكل لغوي. بعدها تكتسب الرسالة شيفرة (كوداً) مشتركاً، كليّاً أو جزئيّاً، بين المرسل والمرسل إليه...»(1).

وهذه الشروط التي اشترطها جاكبسون لا تتوفر كلية في بعض المواقف التبليغية، كما نجد في موقف السندباد وأصحابه مع الرجل الوحش ذي أنياب الخنـــزير الذي صار يشوي كل يوم رجلاً ليأكله ثم ينام، «ولم يزل نائماً إلى الصبح، ثم قام وخرج إلى حال سبيله»(2). فالمرسل في هذه المقطوعة هو الرجل الوحش والمرسل إليه هو نفسه أما الموضوع فهو السندباد ورفاقه التجار.

وهذه الوضعية تبرز فشل السندباد بدور العامل المرسل وذلك لافتقار المرسل إليه إلى لغة مشتركة، وقد استبدل بديلاً لها لغة القوة، لأن «هذا المخلوق الذي

---

(1) R. Jakobson: Essais de linguistique générale. p p 213-214.

(2) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٦.

تغلب عليه الأوصاف الحيوانية لا يتكلم وليس بإمكان من يقع بقبضته أن يجري معه أي حوار»[1].

وهناك موقف آخر تفشل فيه اللغة في أداء دورها التبليغي التواصلي، وتعوض بلغة إشارية ولكن الاشتغال العاملي يتعطل ومعه تتوقف السلسلة التواصلية عن الدوران كما حدث في قصة السندباد البحري مع شيخ البحر أثناء الرحلة الخامسة، التي يقول فيها «فرأيت ساقية على عين ماء جارية وعند تلك الساقية شيخ جالس مليح... ثم دنوت منه وسلمت عليه فرد علي السلام بالإشارة، و لم يتكلم... وأشار لي بيده، يعني احملني على رقبتك وانقلني من هذا المكان إلى جانب الساقية الثانية»[2].

إن اللغة الكلامية، تختفي في هذا الموقف لتعوضها لغة الإشارات مثل لغة الصم البكم، كما يقول فرديناند دي سوسير[3] ولكن هذه اللغة باعتبارها نظاماً سيميولوجيّاً مثلها مثل اللغة الطبيعية فهي قابلة لأن تصاغ في شكل لغة يفهمها العاملان اللذان تجمعهما نفس الثقافة الإشارية وسننها التعبيرية.

ولكن تطور الأحداث والتجليات الجديدة للعامل الذي اتخذ وضعية المرسل والذي هو بطبيعة الحال الشيخ تبين أن هذه اللغة الإشارية عاجزة وخادعة في الوقت نفسه. في البداية كان المرسل هو الشيخ والمرسل إليه هو السندباد البحري أما الموضوع فهو النقل. ولكن تطور الأحداث يبين أن الدورة التبليغية لم تتحقق

---

(١) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ١٠٥.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٤٠.

(٣) فرديناند دي سوسير: دروس في الألسنية العامة. ص ٣٧.

كما كان يعتقد السندباد لأن هذا الشيخ تحول إلى عفريت يمارس التعذيب والقهر على السندباد ويقوم بإذلاله كل يوم «هذا المخلوق يدخل في حوار مع السندباد ولكن بالإشارة فقط. إن رجليه الجاموسيتين وعدم قدرته على النطق تقربانه من الحيوان. فهو كالعملاق والأقزام، نصف إنسان ونصف حيوان. التواصل في هذه الحالةْ ينعدم أولاً أو لا يخدم إلا طرفاً واحداً، وحين يصير التبادل مستحيلاً لا يبقى إلا العنف ولغة القوة»[1].

وهناك موقف ثالث، ربما، حيث نعاين فشل التواصل بين الهيئات السردية المتواجدة على مساحة الحكي وهذا التضارب واختلاف لغتي المرسل والمرسل إليه، لأن لغة كل طرف تختلف عن الأخرى وذلك عندما استيقظ السندباد فوجد نفسه بين مجموعة من الهنود والأحباش إذ يقول: «فلما رؤوني قمت نهضوا وكلموني بلسانهم فلم أعرف ما يقولون». وبقي الظن أنه حلم وأن هذا في المنام من شدة ما كنت فيه من الضيق والقهر. فلما كلموني ولم أعرف حديثهم ولم أرد جواباً، تقدم إلي واحد منهم وقال لي بلسان عربي «السلام عليكم يا أخانا»[2] فالمرسل في هذا الموقف هو «الهنود والأحباش» والمرسل إليه هو نفسه المرسل أما الموضوع فهو غائب وذلك لعدم وصول الرسالة.

ولكي تقوم هذه البنية العاملية بوظيفتها فإن السارد يدخل وسيطاً بين المرسل الذي هو جماعة الهنود والأحباش والمرسل إليه الذي هو السندباد البحري، ويتمثل هذا الوسيط بدور الترجمان، ويقوم بتنشيط الدورة التبليغية وبناء الموضوع وفق

---

(١) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ١٠٦.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ١١ ج ٤.

الطريقة التي اقترحها جان كلود كوكي[1] والتي كنا قد عرضناها من قبل فيصبح الموضوع هو تحديد هوية السندباد (أي الشخص الذي عثر عليه مغمى عليه). وتعطى الفرصة للمرسل إليه (السندباد) حتى يبيّن قيمته باعتباره عاملاً وموضوعاً وهذه القيمة تتكون من وظيفته (التجارة) وطبقته الاجتماعية (الثراء) وقيمه الأخلاقية (الشجاعة والإرادة).

ومن خلال استقرائنا للأسئلة المذكورة آنفاً يتبين لنا أن المرسل يكاد يكون هو العامل الوحيد الذي يقوم بتنشيط السلسلة التواصلية والدورة التبليغية، وأن المرسل والمرسل إليه يأتيان في مستوى أدنى درجة، و«دور المرسل شديد الأهمية بين العلاقات العاملية، لأنه هو الذي يثير، بطريقة إرادية أو غير إرادية فعل الذات الفاعلة وهو الذي يقوم بتمثيل القيم في العالم الدلالي للحكاية»[2]. ومع هذا فإننا نؤكد أن الدور العاملي لا يتحقق إلا بتوافر وتواجد العاملين الآخرين سواء كان ذلك بطريقة صريحة أو ضمنية.

ب. محور الرغبة: الذات / الموضوع :

يتحدد محور الرغبة من خلال علاقة الذات بالموضوع، وهذان العاملان يتشكلان سرديّاً من تواجد «ذات راغبة ترتبط بالموضوع المرغوب فيه»[3] ومحور الرغبة **Axe de désir** يتمظهر من خلال عمليات التحري والبحث **Quête** التي

---

(١) J. C. Coquet: Le discours et son sujet I. p p 18-19.

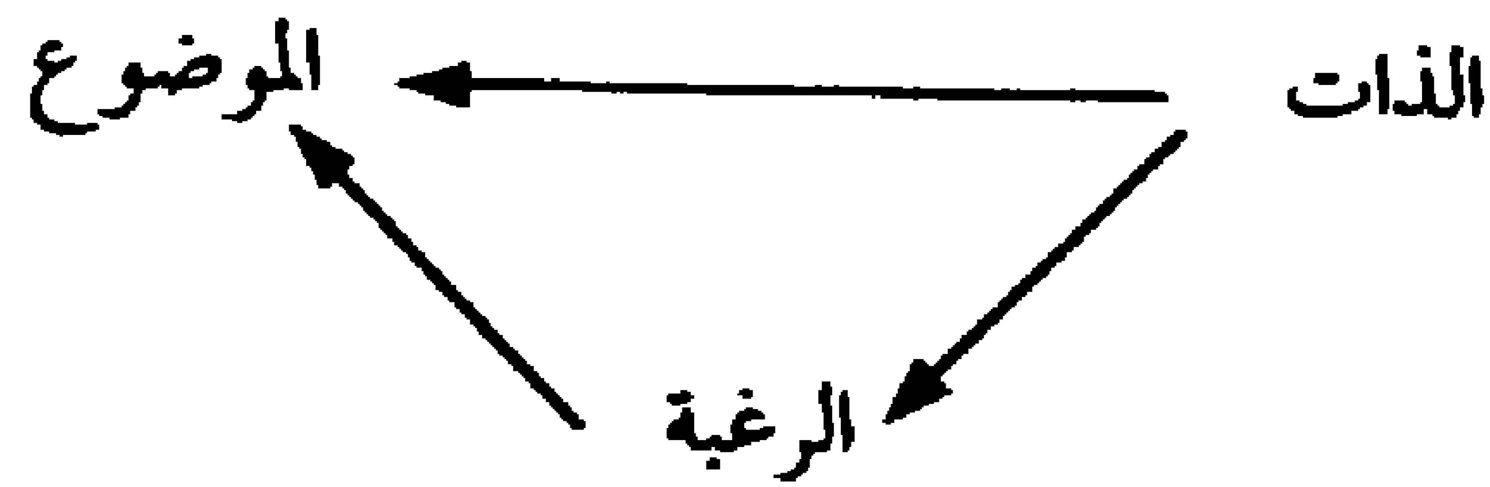
(٢) N. E. Desmedt: Sémiotique du récit. p 47.

(٣) A. J.Greimas: Du sens II. p 27.

تقوم بها الذات قصد امتلاك شيء-موضوع أو الحصول على قيمة اجتماعية أو معرفية او اقتصادية وحتى الحصول على متعة ذاتية.

وإذا كان غريماس قد وظف مفهوم العامل لتفادي كل إسقاط إيديولوجي أو اجتماعي وإن بقيت ظلال التحليل النفسي تهيمن على توظيفات المصطلح لأن هذا المفهوم يختزن سياقاً نفسياً وتاريخ هذا العلم (علم النفس) ينطبق بكل الحالات والسياقات التي وظف فيها، فإن آن إيبرسفيلد تدخله ميدان الإيديولوجيا وتجعله مكوِّناً من مكوناتها بل هو الدافع إلى تحقيقها وممارستها. تقول: «يساعد هذا المثلث (المثلث البسيكولوجي) أثناء التحليل على إظهار كيفية إدراج الإيديولوجي ضمن النفسي أو تحديداً كيف يتم التخصيص البسيكولوجي لعلاقة الذات/الموضوع (سهم الرغبة) التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالإيديولوجيا»[1].

وهذا يعني أن اختيار الذات للموضوع ومباشرة البحث عنه يعكس موقفاً إيديولوجياً من الدرجة الأولى، لأن ظاهر «البحث» يوحي برغبة أكيدة وحقيقية في امتلاك موضوع معين، وانطلاقاً مما يوحي به تعريف آ. إيبرسفيلد يمكن أن نصوغ الشكل التالي:



إن الرغبة، من خلال هذا الشكل تقوم بربط علاقة بين الذات والموضوع حيث تتولد الرغبة عند الذات وتكون بداية في شكل حلم أو وهم ولكن التحري

---

(١) A. Ubersfeld: Lire le théâtre. p 87.

والبحث الدائم، وفي حالة السندباد البحري التعرض لكل أنواع المضايقات والإحراجات تجبره في بعض الأحيان على خوض المغامرات العنيفة وصولاً إلى الموضوع.

ومن خلال هذه المعاينة يتضح لنا أن «الذات تتعرف من خلال علاقتها بالموضوع أي لا توجد ذات بدون موضوع ولا يوجد موضوع بدون ذات. وأن البحث عن الموضوع يتطلب بصفة عامة التنقل جسميّاً وأفعالاً عملية وهو ما يعطينا الحق في القول بأن هذه العلاقة تتموضع في المستوى البراغماتي»(١).

ومن خلال هذا المحور (محور الرغبة) يمكن أن ندرس كل رغبات هذا الشجاع المغامر، وهي رغبات بأعمال خارقة ويجري تنقلات توصله إلى نهاية العالم عن طريق البحر، وقد ترتفع به إلى أعالي الجبال وصولاً إلى قبة الأفلاك، كما أنها قد تنــزل به إلى الدرك الأسفل فيجد نفسه داخل قعر أو باطن جبل.

وبرجوعنا إلى حكايات السندباد يمكن أن نكشف عن بذور الرغبة التي تحرك السندباد وتجعل منه سارداً قبل كل شيء متمكناً من أساليب الحكي ومهووس بتحويل حياته إلى حكاية، أي يمتلك الكفاءة السردية التي تجعل من التفاصيل اليومية المتكررة، كما تجعل من الأحداث البالغة الغرابة قصة تُحكى.

وتتجلى رغبة الحكي هذه على مستويين: المستوى الأول هو اللذة التي يشعر بها عندما يروي حكاياته، ولكي يحصل على هذه المتعة فإنه مستعد لأن يدفع المال وعشاء فاخر للحمال لكيْ يستمع إلى حكاياته، بعد أن أشرك جمهور مستمعيه الآخرين في رغد عيشه لمسامريه والاستماع إلى حكاياته.

---

(١) N. E. Desmedt: Sémiotique du récit. p 40.

ولكي يحقق السندباد هذه الرغبة فإنه يعمل على خلق رغبة الاستماع عند المستمع في حالة انتظار وترقب مثل استعماله لعبارة «سوف أخبرك بجميع ما جرى لي وما صار معي...»[1] ولكي يكثف هذه الحالة فإنه يعلن أنه يملك «قصة عجيبة» ثم يعمل على تصعيد الضغط في كل مرة باستعماله لصيغة «فإنها أعجب من الحكايات السابقة»[2] أو عبارة «إنها أعجب من هذه السفرات»[3] أو «إنها أعجب وأغرب مما سبق»[4] وغيرها من الصيغ المتشابهة والتي تفيد نفس الغرض.

ومن هذه السياقات يمكن أن نقول إن الذات هي السندباد بوصفه الراغب وأن الحكاية هي الموضوع المرغوب فيه وأن المستهدف من هذه الرغبة أو المستفيد منها هو الحمال بالدرجة الأولى ثم كل المستمعين الذين سمعوا حكايات السندباد. وإذا أردنا أن نقرأها قراءة تأويلية فإننا نقول إن المتلقي الأول للحكايات هو السندباد البحري ذاته، وبهذا تصبح كل سفراته عبارة عن مسوغات للسماح للحكاية بالنمو والتطور والذهاب إلى مداها.

وإذا كانت حكايات السندباد انطلقت من حاجة السندباد البحري إلى المال أو على وجه التحديد استعادة الثروة التي تركها له والده والتي بددها بفعل طيش الشباب، فإن السفر في لحظة من اللحظات يتحول إلى هدف في حد ذاته. وقد جاءت فكرة السفر للسندباد كوسيلة لاستعادة توازن مفقود في حياته.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤١٥.

(٣) الف ليلة وليلة. ص ٤٢٥.

(٤) المرجع نفسه. ص ٤٣٧.

ويتساءل سعيد الغانمي قائلاً: «هل السفر في الحكاية مكاني أم مجازي؟ كل سفر هو قطيعة واتصال معاً. حين يسافر المرء من (س) من الأمكنة إلى (ص)، فهو ينقطع عن (س) ويتصل بـ (ص). السفر إسفار وخفاء: إسفار عن الوجه لمكان جديد، وخفاء به عن مكان آخر. جاء في لسان العرب: «سمي السفر سفراً لأنه يسفر عن وجوه المسافرين وأخلاقهم، لأنه يظهر ما كان خافياً منها». (لسان العرب) نستطيع أن نحذف البصرة وبغداد من هذه الحكاية ونستبدل بهما (س) و(ص) من الأمكنة لنجد أنهما ينطويان على تغيير قناة الاتصال. وعلى البدء بداية جديدة من خلال الخفاء عن (س) والظهور لـ (ص)»[1].

والشيء الذي يجعل من السفر رغبة هو احتواؤه على ثنائية الظهور والخفاء، وهي في التحليل النفسي عبارة عن إشارة تشبه الإثارة الجنسية، وهو ما يجعل منه مغامرة مفتوحة على عدد لا متناه من المجاهيل. والسفر يبدأ، في رحلات السندباد، من مجرد خاطرة «وقد خطر ببالي السفر إلى بلاد الناس...»[2]. وهذه الخاطرة التي كانت في البداية بديلاً لمكان آمن بحثاً عن الثروة تتحول مع تكرارها، ولعل ذلك يعود إلى أثر العادة، إلى رغبة وهوس يسكن قلب السندباد.

وما يحصل عليه السندباد من مكاسب معنوية ومغانم مادية يجعل من السفر شوقاً، أي أن الرغبة التي ربما تكون ناتجة عن نزوة آنية أو توتر ظرفي تتحول إلى شوق، وتعمل الذات على تجاوز حالة التشوق والترقب إلى تحقيقه وممارسته. إذ بعد عودة السندباد إلى بغداد وتنعمه بما حصل عليه، فإن ضغط الرغبة يدفعه إلى تكرار

---

(١) سعيد الغانمي: الكنـــز والتأويل. ص ٢٣.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٣٩٩.

الفعل (السفر). يقول: «إني كنت في ألذ عيش، إلى أن خطر ببالي يوما من الأيام السفر إلى بلاد الناس، واشتاقت نفسي إلى التجارة والتفرج في البلدان والجزائر واكتساب المعاش»[1].

إن موضوع الرغبة في هذا الموقف السردي ليس التجارة واكتساب المعاش كما يدعي السندباد وإن كانا حاضرين في السفر. إلا أنه يقدمهما كتبرير للقيام بالسفر لأن «عالم السندباد تحكمه رغبته، لا القانون. صحيح أن رغبة السندباد مستوحاة من تصور اجتماعي للثروة والامتيازات يستخدم قانون التبادل التجاري من أجل أن يتحقق. ولو اقتصرت القصة على ذلك لوجب على السندباد أن يكتفي بسفرته الأولى التي أعادت له أمواله وجعلت منه رجلاً ثرياً من دون أن يقوم بالسفرات الست الباقية»[2]. وهو ما يبرر تحديدنا للسفر كرغبة لأن الهدف الأساسي الذي خرج من أجله السندباد (استعادة الثروة) قد حققه، فكان عليه منطقيّاً أن يستثمر أمواله وينشط تجارته بغرض توسيعها وتنميتها.

وإذا كان السفر موضوع الرغبة أمراً شاقّاً يتعرض فيه السندباد إلى المخاطر التي تهدد حياته، وبعد مراكمته لثروة كبيرة فإنه يغالب نفسه في الامتناع عن السفر ولكن النفس أمارة بالسوء ويغالب من أجل معارضة رغبتها ولكنه في الأخير ينصاع لها: «فحدثتني نفسي الخبيثة بالسفر إلى بلاد الناس، وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس والبيع والمكاسب...»[3].

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤٠٨.

(٢) هدى محيو: حكاية من ألف ليلة وليلة. ص ٥١.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٦.

من خلال هذا المقطع السردي نلاحظ أن السندباد يعيش صراعاً بين رغبته الملحة للسفر وشوقه إلى ركوب البحر، وحديث «النفس الخبيثة»، حيث يصبح الشوق إلى السفر عاملاً مساعداً Adjuvant والنفس الخبيثة Opposant ووفقاً لقانون الحكي الشعبي فإن الذات بمساعدة العامل المعاضد تنتصر على عنصر المعارضة وتلغيه وبذلك تحقق الذات (السندباد) رغبتها وهي الحصول على السفر، فتقوم الذات بإنجاز هذه الرغبة وتحقيقها.

يتحول السفر إلى هاجس عند السندباد وينحصر الهدف التجاري إلى الخلفية، لأنه يحصل منه على متعة ذاتية ولذة شخصية لا تعوض بمال ودليله على ذلك أنه مستعد لدفع «مئة مثقال ذهباً» عن كل حكاية يسمعها الحمال. «لأن السندباد كان قد قام برحلاته الست مدفوعاً دائماً بحاجته إلى السفر والتجول في المناطق المجهولة والتي تجعل هذا الرحالة متميزاً. وقد شعر أكثر من مرة بالملل وأقسم بعدم الإبحار مجدداً ولكن ذلك لم يكن إلا قسم سكران»[1] لأنه عندما يستفيق من خدر المغامرة ومخاوفها تدفعه الرغبة إلى المعاودة.

وإذا كان السندباد قد استقر في بيته في بغداد يحكي مغامراته وينعم بما حصل عليه من مال، فإنه في الحقيقة لم يكن مستقراً تماماً ومازالت به رغبة إلى السفر لكنه لم يجد مبرراً لها، لأنه عانى من الأخطار والمتاعب فحصل على ثروة ضخمة ولكن علاقات السفر ودلائله قد تفجر هذه الرغبة مجدداً وتطلق أسره فينطلق كالسهم من جديد وذلك عندما كان جالساً «في يوم من الأيام وإذا بجماعة من التجار وردوا

---

(١) E. Montet: Le conte dans l'Orient Musulman. p 56.

(عليه) وعليهم آثار السفر»[1]. فكان هذا الوفود هو الشرارة التي أطلقت العنان لأن الرغبة لم تمت ولكنها كانت في حالة كمون وترقب تنتظر من يوقظها، فكان التجار الذين عليهم آثار السفر هم الدافع إلى تحقيق الرغبة، ودورهم هنا دور تحفيزي وقاموا بدور «المثير» كما وضّح ذلك بافلوف في حديثه عن المنعكس الشرطي.

إن السفر يخرج السندباد من فئة التجار بالمفهوم التقليدي المتمثل في البيع والشراء وطرق تنمية الثروة ومراكمتها إلى التاجر البطل الذي يعرض حياته إلى الخطر من أجل هذه الثروة، لذلك فإن مغامراته من أجل الثروة تنـــزع عنه تهمة الثراء الذي ورثه عن والده لتصبح ثروته ملكاً معنويّاً وماديّاً حصل عليه بشجاعته ومثابرته. فالرحلة في هذا السياق هي تحقيق لذاته. «فالذي يحقق الرغبة هو قدرة السندباد الذاتية على اكتشاف المجهول، أي فاعلية الحركة للجسد وللروح وللعقل»[2]. لأن المغامرة انتقال في الأماكن المجهولة واختبار لقدرات السندباد الجسمية والنفسية.

هناك علاقة أخرى بين الذات والموضوع والتي تتجلى على محور الرغبة هي التجارة أي المجهودات التي تقوم بها الذات (السندباد) للاتصال بالموضوع (التجارة). وهذا الموضوع يتصل اتصالاً مباشراً بموضوع الرغبة السابق الذي هو السفر، ذلك لأن السندباد يربط بين الموضوعين في نفس الوقت. ولهذا السبب يقول جان لوي لافاي J. L. Laveille «إن ما يبحث عنه السندباد في الحقيقة من

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٦ ج ٤.

(٢) ياسين النصير: المساحة المتخفية. ص ٧٤.

خلال رحلاته الخطيرة، هو أولاً المال الذي يمكن أن يربحه من العمليات التجارية المثمرة أو ما يسميه البيع والشراء والمقايضة، من كل تنقلاته، عدا الأخير،... فإنه يرحل محملاً بالبضائع بغرض المتاجرة»(١).

وعليه تكون الذات هي السندباد والموضوع هو التجارة أما محور الرغبة فإنه يتشكل من جميع الطقوس والممارسات التي تصاحب العمليات التجارية كالبيع والشراء وطرق التساوم وتحديد القيم بالنسبة للبضائع المطروحة للمقايضة «لأن الأشياء تتحدد قيمتها باعتبار الحاجات وتأخذ معناها من خلال العلاقة الاقتصادية بين الإنسان ومحيطه»(٢). وإذا كانت الأشياء التي يصادفها السندباد (الذات) في رحلاته تبدو عديمة القيمة لأنها محفوفة بالمخاطر حيث تصير محاولة الحصول عليها مراهنة حقيقية، كما هي الحال بالنسبة لوادي الأفاعي الذي أرضيته من الألماس والأحجار الكريمة أو الجزيرة المعزولة التي تتوفر على غابات خشب الصندل أو التراشق بين السندباد والقردة من جانبه بالحجارة ومن جانب القرود بالجوز الهندي هو ما يعطي لهذه الأشياء «قيمة تبادلية»(٣) وتأخذ وظيفتها السيميائية باعتبارها علامات ورموز يمكن أن تشير بها إلى وضع اقتصادي معين وتقوم بضبط العلاقات بين الذوات والمواضيع.

كما ترتبط علاقة الذات بالموضوع بالحياة، أي البقاء حيّاً رغم المحن التي تجد فيها الذات نفسها. إن الموضوع الأساسي في رحلات السندباد البحري هو الحياة

---

(١) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 26.

(٢) J. Beaudrillard: Pour une critique de l'économie politique. p 5.

(٣) Op. Cit. p 53.

التي يفتكها السندباد من المغامرات والتي تحيل إلى شجاعته وصبره. وإذا كان علماء النفس يرون فيها غريزة Instinct وعلماء الاجتماع والأحياء رد فعل تجاه تهديد خارجي، فإن التحليل العاملي، من المنظور السيميائي، يؤكد أنها رغبة. «فالسفر (المقطوعة البدئية) هو دوماً عبارة عن طريق يؤدي إلى الموت، والعودة، عندما تتم، هي الطريق المؤدي إلى الثروة. فخلال العودة، وبعد التغلب على المخاطر المميتة، يحقق السندباد كل صفقاته التجارية الرابحة التي تجعل منه الرجل الثري والكريم والمرموق»[1]. لأن السفر يعني الموت، ولا يتم الانتصار عليه إلا بالعودة ولكن هذه العودة يجب أن تكون مكللة بالأرباح والأموال. وإلى جانب الربح فإن رغبة الحياة تبدو هامة جدًا بالنسبة للذات (السندباد).

ويتجسد الموضوع/الرغبة من خلال مقاومة الذات لكل أسباب الموت وذلك حينما تغرق به السفينة أو تتحطم، أو مواجهته للكوارث الطبيعية أو محاولاته للتخلص من الحيوانات أو الكائنات الغريبة أو غيرها من أسباب الموت والفناء.

وتبدو أسباب الموت واضحة في كل موقف يعترض حياة الذات، مثلاً عندما تتحرك الجزيرة وتغرق في البحر لأنها لم تكن في الحقيقة إلا سمكة عملاقة نامت لعقود طويلة وترسبت عليها الرمال ونبتت عليها الأشجار والنخل فصارت الأمواج يقول السندباد «تلعب بي يميناً وشمالاً... ودخل عليّ الليل وأنا على هذه الحالة، فمكثت على ما أنا فيه يوماً وليلة... فمسكت فرعاً من شجرة عالية... وتمسكت به إلى أن طلعت إلى الجزيرة...»[2] فالذات في هذا المقطع السردي تبدو الذات

---

(١) هدى محيو: حكاية من ألف ليلة وليلة. ص ٤٦.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠١.

(السندباد) في علاقة حميمية مع الموضوع (الحياة) وقد تجلى ذلك من خلال تعلق الذات بفرع شجرة لمدة يوم وليلة ومقاومتها للأمواج.

وفي قصة السندباد مع طائر الرخ، تحاول الذات الالتحام بالموضوع لتحقق رغبتها في الحياة. ولكي يحدث هذا الالتحام والتواصل يقوم السندباد بربط نفسه إلى رجل الرخ بعمامته[1] ليطير به ويحط به على قمة جبل. ولكن السندباد بحكم فضوله فإنه يبدأ التجول ليجد نفسه من واد أرضيته من حجارة الألماس «وكل ذلك الوادي حيات تسعى وأفاع كل واحدة مثل النخلة»[2]. ولكي يتم الاتصال بين الذات (السندباد) والموضوع (الحياة) فإن السندباد يقوم بربط نفسه إلى ذبيحة ألقيت إليه من قمة الجبل فيلتقطها نسر عملاق ويطير به إلى المرتفع مبتعداً به عن منطقة الموت.

وفي هذا الموقف فإن السندباد لا ينسى ملء جيوبه وعمامته وحزامه من الأحجار الكريمة، لأنه كان على يقين بأنه سيطير بين مخالب النسر إلى قمة الجبل حسب قصة كان سمعها «من قديم الزمان من بعض التجار والمسافرين وأهل السياحة»[3]. ومن هنا تدخل الذات في علاقة بموضوعين في نفس الوقت «الحياة والثروة»، ويكون محور الرغبة مزدوج الوظيفة، موضوع المال وموضوع الحياة.

وتحاول الذات (السندباد) الاتصال بموضوع (الحياة) عندما يجد السندباد نفسه في قصر كبير ويفاجأ عندما يدخل عليه رجل له أنياب الخنـــزير، ومشافر

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٠.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤١١.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٢.

الجمل ومخالب السبع[1] وكان في كل مرة يأكل أحد رفاق السندباد ولكي تلتحم الذات بالموضوع فإن السندباد يقوم بتسخين حديد على النار حتى يحمر ويفقأ به عيني هذا المخلوق الغريب عندما كان نائماً.

ونفس الطريقة تقريباً يستعملها السندباد للتخلص من شيخ البحر الذي تشبه رجلاه «جلد الجاموس في الخشونة والسواد»[2] والذي اضطهد السندباد وسلط عليه عذاباً شديداً ومارس عليه كل أنواع الإذلال ولكي يتم الاتصال بين الذات والموضوع فإن السندباد يقوم بسقي شيخ البحر بالخمر وعندما يسكر وينام يشج السندباد رأسه بصخرة عظيمة «فاختلط لحمه بدمه». وهكذا يتحقق الالتحام بين الذات (السندباد) والموضوع (الحياة).

وتعرض حكايات السندباد موقفاً آخر يبدي فيه السندباد مقاومة للتقاليد الاجتماعية السائدة وذلك عندما يعترض على دفنه حيّاً مع زوجته حينما توفيت، ولكن رغم مقاومته لهذه العادة الغريبة واحتجاجه فإنه يلقى به عنوة في قاع مغارة بين الأموات ولكي تلتحم الذات (السندباد) بالموضوع (الحياة) فإن السندباد يقوم بارتكاب جرائم القتل «و(أقام) في تلك المغارة مدة من الزمان و(هو) كل من دفنوه (يقتل) من دفن معه بالحياة و(يأخذ) أكله وشربه (يتقوت) به»[3]. وهذا لكي يحافظ على حياته لأنه لا يريد أن يموت ميتة رديئة. وهذه الأعمال الوحشية التي

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤٠٦.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٤١.

(٣) المرجع نفسه. ص ٤٣٥.

يقوم بها السندباد تجعل الذات تلتحم بالموضوع وتحقق رغبة الذات في الموضوع حتى لو كان ذلك على حساب حياة الآخرين.

وإذا قرأنا حكايات السندباد البحري قراءة عاملية فإننا نلاحظ أن الذات (السندباد) تدخل في علاقات عديدة مع مواضيع مختلفة (السرد - السفر - التجارة - الحياة...) وهي أبرز المواضيع التي تشكل محور الرغبة، «وهذا النوع من الرحالة، يطمح إلى الحصول على شيء ما، سواء الثروة، أو المعرفة واحترام الآخرين، أو الخلاص الروحي»[(١)]. ويبدو أن السندباد كعامل ذات قد حصل على هذه المواضيع ذات القيمة، حيث نجد أنه إلى جانب حصوله على ثروة عظيمة فقد مارس سحره على جمهور المستمعين (بما فيهم الخليفة هارون الرشيد) من خلال سرده لحكاياته كما حصل في الوقت ذاته على معارف جغرافية وتاريخية اكتسب بها مكانة مرموقة في بغداد وسلطة سياسية جعلته سفيراً للخليفة لدى ملك الهند. وهذه المواضيع هي التي جعلت السندباد بطلاً بكل المقاييس.

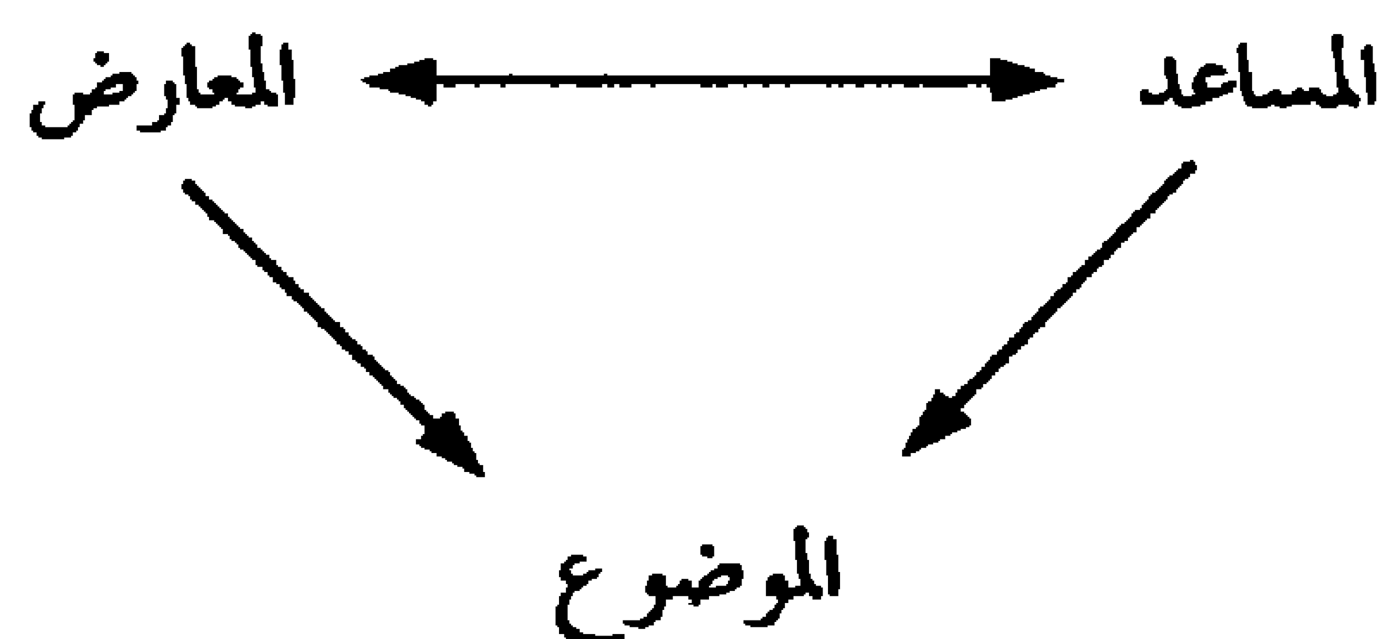
جـ. محور القدرة : المساعد / المعارض :

يختص عاملا المساعد Adjuvant والمعارض Opposant بمحور القدرة Pouvoir وهاتان المقولتان العامليتان تشتغلان في نفس المحور ويشتركان في صياغة وظيفة واحدة باتجاه الذات. ويقوم «المساعد بتقديم العون للذات للوصول إلى الموضوع في حين أن المعارض يقوم بوضع العراقيل في طريق البحث الذي تقوم به

(١) J. L. Laveille: Le thème du voyage, p 161.

الذات»[1]. ويمثل هذا المحور الصراع ويصوغ بنية المواجهة. «وينتج عن هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقهما وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان، أحدهما يدعى المساعد (Adjuvant) والآخر المعارض (Opposant). الأول يقف إلى جانب الذات والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع»[2].

وفي محاولة آن إيبرسفيلد لتبسيط النموذج العاملي الذي اقترحه غريماس والذي ترى أنه معقد وغارق في الشكلية فقد قامت بإعادة صياغته وفق طريقة المثلثات التي تكلمنا عنها سابقاً، وهي المثلث النفسي والمثلث الإيديولوجي، أما عن محور القدرة فإنها تطلق عليه اسم المثلث الفعلي Le triangle actif (الفعل هو صفة للفعل وليس للحقيقة) وقد تجنبنا ترجمته بالعملي لأنها تقابل مفهوم الوظيفي وهو ما يطلق عليه بالفرنسية Fonctionnel. وانطلاقاً من مقترح أ. إيبرسفيلد يمكن أن نصوغ المثلث الفعلي بالطريقة التالية:



وعلى هذا المستوى تحس «الذات بأنها مهددة في نفسها وفي وجودها»[3] فيقوم العامل المساعد بتقديم العون لها وذلك بغرض تجاوز محنتها أو تحقيق رغبتها.

---

(1) N. E. Desmedt: Sémiotique du récit. p 51.

(2) حميد لحمداني: بنية النص السردي. ص ٣٦.

(3) A. Ubersfeld: Lire le théatre. p 85.

وانطلاقاً من هذا التحديد فإننا نقول أن العلاقة بالذات هي التي تحدد طبيعة المقولة العاملية فنصنفها بأنها مساعد أو معارض. «وبتعبير آخر نقول إن المساعد يعطي القدرة إلى الفاعل، أي أنه: شكل قدرة الفاعل المؤثر Opérateur ويمكنه الظهور من خلال ممثل آخر غير الفاعل (الحليف، النائب...) على شكل أدوات، أو عن طريق القوة الداخلية للفاعل. ونطلق اسم مناهض (معارض) على شكل للقدرة (السلطة) التي تقف في وجه (تعارض) قدرة أو سلطة الفاعل، كما يمكن لهذا المناهض أن يكون سلطة بيد الفاعل المعادي الموجود على برنامج سردي مضاد»(١).

وتذكر بأن مقولة العامل ترتبط بالوظيفة أكثر منها بالقائم بالفعل والذي لا يكون حتماً شخصاً أو حيواناً بل قد يكون شيئاً مجرداً أو فكرة أو خاطرة من خطرات الخيال. ونجد أن هذين العاملين: المساعد والمعارض يتوزعان بين هذه الأصناف العاملية وذلك بهدف أداء سردي يتوق إلى خلق مساحات الغرابة وفيافي الدهشة عند المتلقي وقصف خياله بكل الأدوات الممكنة التي يتوفر عليها السارد.

ومن منظور تقليدي يعرف جان لوي لافاي المساعد بأنه «تلك الشخصيات الثانوية التي يتمثل دورها في تقديم الإسعاف وهم عديدون في ألف ليلة وليلة»(٢). ونلاحظ أن هذا التعريف قد وفق في تحديد وظيفة العامل، وهو محط إجماع بين كل الدارسين، ولكنه أخطأ في تحديد الطبيعة لأنه اشترط أولاً أن يكون المساعد «شخصية»، في حين أن العامل هو دور بالدرجة الأولى وتتشكل ملامحه من خلال علاقاته المتعددة مع العوامل الأخرى، وثانيا إنه اعتبر المساعد شخصية «ثانوية»

---

(١) قاسم المقداد: التحليل السيميائي للقصة. ص ٣٣. الموقف الأدبي ١٩٩٣/٢٧٢.

(٢) J. L. Laveille: Le thème du voyage. p 166.

والحقيقة أن التحليل العاملي لا يمارس أي تمييز بين الشخصيات وتحديداً بين العوامل لأنها مقولات تحليلية مجردة وأدوات إجرائية تساعد على فهم طبيعة ووظيفة الحدث السردي.

ويحدد جان لوي لافاي العوامل إلى ثلاثة أنواع: النوع الأول هو أعضاء العائلة الذين يقدمون الدعم للمسافر، النوع الثاني هم أخيار الناس مثل الإمام أو الدرويش[1] أما النوع الثالث فيتمثل في الكائنات الغريبة والجن، أو الكائنات «التي تستعمل كوسيلة للتنقل بحسب قدرتها على الطيران»[2]. مثل طائر الرخ أو النسر أو الرجل الذي نبت له جناحان في حكايات السندباد.

ويعرف نفس الباحث المعارض بأنه «في أغلب الأحيان هو المعادل المعاكس للمقولات السابقة (المساعد). ونصادف حسب الترتيب بالأهمية أعضاء عائلة البطل، الحكام، الكائنات الغريبة، الشيوخ الأشرار. والذين يستحسن أن نضيف إليهم قرصان البحر والعواصف»[3]. والعناصر التي ذكرها الباحث تعيق البطل وتخلف العراقيل في طريقه لتثنيه عن إنجاز فعله وبالتالي فهي «تعترض على تحقيق رغبة الذات أو تبليغها للموضوع»[4].

وتبين لنا قراءتنا لحكايات السندباد البحري أن المغامرات التي قام بها السندباد هي في الحقيقة سلسلة من الأحداث التي تنجزها الذات (السندباد) بمساعدة عوامل

---

(١) A. Ubersfeld: *Lire le théatre*. p 166.

(٢) J. L. Laveille: *Le thème du voyage*. p 170.

(٣) Op. Cit. p 171.

(٤) A. J. Greimas: *Sémantique structurale*. p 178.

مختلفة لتحقق في النهاية هدفها. وما المعاناة والأهوال التي تواجه الذات إلا من فعل (المعارض) الذي يتربص بالذات فيجبرها على بذل المزيد من الجهد الجسمي والعقلي لتجاوز هذه العقبات.

وغالبا ما ينشط هذان العاملان (المساعد - المعارض) في لحظات التأزم وضمن مسار الصراع. فعندما يتعرض السندباد إلى الغرق بعد أن استفاقت الجزيرة النائمة فإنه يبدا صراعه مع المرح حيث يجد نفسه «الأمواج تلعق (به) يميناً وشمالاً... (فمكث) يوماً وليلة... وقد (ساعده) الريح والأمواج، (فمسك) فرعاً من شجرة عالية، و(تعلق) به بعدما أشرف على الهلاك، و(تمسك) به إلى أن (طلع) إلى الجزيرة»[1].

يعطينا الملفوظ السردي السابق، من خلال لغته عوامل الصراع حيث يكون المعارض هو الأمواج التي تتلاعب بالذات وتستمر في هذه العملية مدة يوم وليلة وهي وإن كانت سردياً ولغوياً بسيطة إلا أنها على مستوى المعاناة تشكل حجماً كبيراً ومن خلال هذه المعاناة يظهر الموضوع وهو النجاة التي تصارع من أجلها الذات صراعاً مريراً حيث تبدي صفاتها التي تؤهلها لتحقيق هذه الرغبة ولا يتم لها ذلك إلا بتدخل العامل المساعد الذي هو الأمواج ذاتها بعد أن تعلقت بفرع شجرة، وفرع رمزيٌّ هو الشيء الواهي الذي لا يمتلك مواصفات تمكنه من القيام بهذه المهمة، وقد استعمل السارد صراحة وقد ساعدني «الريح والأمواج» لتحديد وظيفتها. فالأمواج في هذا السياق هي المساسعد والمعارض في نفس الوقت أما موضوع الرغبة فهو النجاة.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠١.

ومرة أخرى يجد السارد نفسه وحيداً في جزيرة معزولة بعد أن أقلعت السفينة بركابها عندما «أخذته سنة من النوم» وكان قد اكتشف بيضة رخّ في حجم القبة الكبيرة البيضاء، فبدا البحث عن طريقة للخروج من هذه الجزيرة. وعندما قام طائر الرخ الذي أخفى الشمس وأظلم الجو ربط السندباد نفسه إلى رجلي طائر الرخ العظيم دون أن يشعر به هذا الأخير، وعند طلوع الفجر طار به «وحط في مكان عال مرتفع»[1]. من خلال هذا الملفوظ السردي نتبين أن الذات هو السارد (أي السندباد) وأن المعارض هو الوحدة والعزلة حيث يصرّح «فتركوني في الجزيرة وحيدا أتلفت يميناً وشمالاً، فلم أجد بها أحداً»[2]. أما موضوع القيمة فهو التخلص من الوحدة والاتصال بالناس، ووسيلة ذلك هي الفعل الذي قام به المساعد الذي هو طائر الرّخ العملاق.

وفي سياق سردي آخر، نجد أن المساعد هو أيضاً طائر عملاق، وهذه المرة يكون نسراً وذلك عندما وجد السارد نفسه في وادي الأفاعي الذي أرضه كلها أحجار كريمة ومعادن وألماس «وكل ذلك الوادي حيات تسعى وأفاع كل واحد مثل النخلة، ومن عظم خلقتها لو جاءها فيل لابتلعته»[3]، ولكنه يحتال للخروج من هذا الوادي حيث يختفي تحت ذبيحة فيأتي النسر العملاق ويطير بها والسندباد تحتها «ولم يزل طائراً بها إلى أن صعد إلى أعلى الجبل وحط بها»[4].

---

(١) المرجع نفسه. ص ٤١١.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤٠٩.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤١١.

(٤) المرجع نفسه. ص ٤١٣.

فكما هو واضح فإن المساعد هو النسر، أما المستفيد فهو بطبيعة الحال الذات (السارد) أما الموضوع فهو مزدوج لأنه من جهة، وهو الأساس الخروج من وادي الأفاعي والهروب من أكلها لأنها في عظمتها تستطيع ابتلاعه كلقمة صغيرة ومن جهة أخرى المعادن والجواهر التي حملها معه، في حين أن المعارض هو الحيات والأفاعي، وبفضل فعل العامل فإن الذات تتصل بموضوعين في نفس الوقت.

وتجد الذات نفسها أمام خطر الافتراس من طرف مخلوق غريب «له أنياب الخنازير وله فم عظيم الخلقة مثل البئر وله مشافر مثل مشافر الجمل مرخية على صدره»[1] كان يشوي كل يوم أحد رفاق السارد ويأكله مثل الفرخة. ولكن السندباد لم يطق هذا الوضع فتعاون مع من تبقى من أصدقائه فوضعوا سفّودا على النار إلى أن احمر وفقؤوا به عيني هذا الوحش. في هذا الموقف يبدو الرجل ذو أنياب الخنـــزير هو المعارض لأنه لا يريد الذات (وهنا الذات جماعية لأن السندباد ورفاقه هم ضحية هذا التهديد بالالتهام) أن تبقى على قيد الحياة، أي أنه يريد أن يفترسها، والسفود هو المساعد لأنه الأداة التي تستعمل لفقئ عيني العملاق وتجريده من قوته أما الموضوع فهو النجاة والإبقاء على الحياة.

ولكن السندباد ورفاقه لم يتخلصوا تماماً من التهديد بالموت، وهذه المرة وجدوا أنفسهم في مواجهة ثعبان عملاق الذي «التقط أحدهم، وابتلعه إلى أكتافه، والتف به على الشجرة»[2] وتحطمت عظامه، ولكن السارد لم يرض بهذه الوضعية محاولاً تغييرها فلفّ جسمه بالأخشاب ولم يستطع الثعبان أن يلتهمه وقد حاول

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤١٦.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٢٠.

ذلك «منْ غروب الشمس إلى أن طلع الفجر وبان النور وأشرقت الشمس، فمضى الثعبان إلى حال سبيله وهو في غاية ما يكون من القهر والغيظ»[1].

فالواضح هو أن المعارض هو الثعبان وهو يمتلك برنامجاً سردياً لأنه يريد أن يبتلع الذات، ولكن الذات تنجز برنامجاً سردياً مضاداً لحرمان الثعبان من هذا الفعل وتحقيق رغبته، وهنا يظهر المساعد، وهو ليس شخصاً أو حيواناً بل هو جماد، فلما حصل مع الرجل ذي أنياب الخنـــزير، وهو الأخشاب التي تمنع الثعبان المعارض من ابتلاع السارد أما الموضوع الذي تريد الذات الاتصال به فهو الحياة، وموضوع القيمة هو الحياة له دلالات وجودية وسردية هامة.

كما وجد السندباد نفسه في قعر مغارة غارقة في العمق عندما دفن حياً مع زوجته المتوفاة لأن عادة أولئك القوم قد جرت بهذه السنة «فإذا هو في مغارة كبيرة تحت ذلك الجبل»[2] وسط جثث الأموات، وبقي السندباد مدة يجول في أركان تلك المغارة ويقتات من أكل من يدفن حياً إلى أن اكتشف ثقباً «في تلك المغارة ينفذ للخلاء»[3]. ومنه خرج من سجنه فالتقى بمركب استقله إلى البصرة.

فإذا قرأنا هذا المقطع السردي فإننا نستنتج أن المعارض هو العادة الغريبة للسكان والتي لا يمكن لأي شخص أن يعارض إرادتها ووظيفة المعارض هنا هي عدم رغبته في استمرار الحياة بالنسبة للسندباد بعد وفاة زوجته وعليه فإنه يجب أن يدفن معها حياً أما المساعد فهو الوحش الذي هرب باتجاه الثقب عندما لاحقه

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢١.

(٢) المرجع نفسه. ص ٤٣٣.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٤٣٥.

السندباد على حين أن الموضوع هو الحياة في حين أن موضوع المعارض كان هو الموت المراد تسليطه على السندباد.

وإذا كان الرّخ في الرحلة الثانية مساعداً فإنه في الرحلة الخامسة يتحول إلى معارض وذلك عندما يقوم أصحاب السندباد بتكسير بيضته وأكل لحم فرخها، و«لما جاء الرخ ورأى بيضته انكسرت تبعنا وصاح علينا، فجاءت رفيقته وصارا حائمين على المركب يصرخان بصوت أشد من الرعد... وإذا بهما قد تبعانا وأقبلا علينا وفي رجل كل منهما صخرة عظيمة من الجبل...»(١) فألقياها على المركب فتحطم وغرق من كان عليه.

فكما قلنا فإن طائر الرخ هو المعارض لأنه لا يريد للسندباد ورفاقه الحياة بعد أن كسروا بيضته وأكلوا فرخه، أما المساعد فهو أحد ألواح المركب المحطم والذي تعلق به السندباد أما الموضوع الذي تريد الذات الاتصال به فهو النجاة من الغرق والوصول إلى جزيرة آهلة بالسكان.

وعندما يصل السندباد إلى شاطئ جزيرة يلتقي بشيخ يكلمه بالإشارة فيحمله على رقبته ولكن عندما يريد إنزاله يلف رجليه الجاموسيتين على رقبته ويرفض النـــزول(٢) ومن ساعتها يسلط شيخ البحر على السندباد كل أصناف التعذيب والقهر والاضطهاد إلى أن صنع خمراً فسقاه منها وعندما سكر ونام أخذ السندباد صخرة عظيمة هشم رأسه «فاختلط لحمه بدمه»(٣).

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ص ٤٣٨-٤٣٩.

(٢) ألف ليلة وليلة. ص ٤١١.

(٣) المرجع نفسه. ص ٤٤٣.

واضح من هذا المقطع أن المعارض هو شيخ البحر الذي يريد أن يبقى ملتصقاً بعنق الذات إلى غاية وفاتها ولكن السندباد يلجأ إلى الحيلة فيسكره وتكون الخمرة في هذا السياق هي المساعد الذي يقدم العون للذات لتتملك الموضوع الذي هو التحرر من السجن الذي أوجده فهي شيخ البحر (المعارض).

ومن جديد، يجد السندباد نفسه في خضم بحر هائج بعد أن حطمت الريح السفينة «فانكسرت وتفرقت ألواحها فغرق جميع ما فيها»[1] وقد نجا مجموع من التجار واستطاعوا تسلق الجبل الذي تحطمت عليه السفينة، وبطبيعة الحال فإن السندباد كان من الناجين.

ففي هذه القصة يظهر أن المعارض هو الريح وأن المساعد هو الذات نفسها (السندباد) التي استطاعت بما تملكه من شجاعة وصبر على المشاق والمتاعب الاتصال بالموضوع الذي هو النجاة، وما كان لهذا الاتصال أن يحدث لولا تشبث السندباد بالحياة وحبه لها.

ومرة ثانية نجد أن الريح تقوم بدور المعارض وذلك في المرحلة السابعة عندما تجنح السفينة عن مسارها إثر تعرضها إلى اعتداء من طرف ثالث حيتان ضخمة «وإذا بريح عظيم قد ثار فقامت السفينة ونزلت على شعب عظيم فانكسرت وتفرقت جميع الألواح»[2]، واستطاع السندباد أن يتعلق بأحدها وبقيت الأمواج تلعب به مدة يومين إلى أن وصل إلى جزيرة عظيمة ذات أشجار وثمار.

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٧ ج ٤.

(٢) المرجع نفسه. ص ١٦ ج ٤.

يمكن بكل يسر أن نحكم بأن المعارض هو الريح التي حطمت قلوع المركب ثم فككه إلى قطع متناثرة فغرق الركاب أما المساعد فهو اللوح الذي تعلقت به الذات وكان بمثابة القارب الذي حمله إلى برّ الأمان، أما الموضوع فهو بطبيعة الحال النجاة من الغرق.

ولكي يسافر السندباد في الجو تقرب من أحد الرجال الذي تنبت لهم أجنحة في نهاية الشهر وأقنعه بأن يطير به فلبّى له رغبته «وعلا (به) في الجو (فسمع) تسبيح الأملاك في قبة الأفلاك»[1] فسبح السندباد لهذا الموقف ولكن هذا جعل النار تخرج من السماء فنـــزل جميع الرجال الطائرين وألقوا السندباد على جبل عال وتركوه.

الواضح من هذا المقطع أن المساعد هو الرجل ذو الجناحين وهو الذي قام بنقل الذات –السندباد– وطار به في الجو وأن المستفيد هو بطبيعة الحال الذات أما المعارض فإنه التسبيح والحمدلة التي نطق بها السندباد.

أما الموضوع فهو التفرج، وهو نزول عند رغبة الذات، وقد صرح بها السندباد قائلاً: «بالله عليك أن تحملني معك حتى أتفرّج وأعود معكم»[2]. وهو ما حدث فعلاً.

ونفس العامل يتحول في مرحلته لاحقة إلى مساعد وذلك عندما يجد السندباد نفسه وحيداً ويخلّص شاباً من فكي أفعى بواسطة قضيب من الذهب (الأداة السحرية) ويلتقي بجماعة من الرجال فيتعرف عليهم ويعتذر لهم، «ثم (حمله) على ظهره وطار (به) مثل الأول، حتى أوصله إلى منـــزل (زوجته)»[3].

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٢١.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) ألف ليلة وليلة. ص ٢٢ ج ٤.

وفي هذه الحالة نلاحظ أن الرجل الذي يطير يصبح مساعداً لأنه ينقل السندباد إلى منـــزله واختفى من هذا المقطع السردي المعارض في حين أن موضوع الرغبة هو العودة إلى بيته.

وفي محور القدرة حيث تتجلى علاقة المساعد والمعارض بصورة واضحة تبدو الوحدات الوظيفية للخرافة «فنحن إذا حررنا الحكاية الخرافية من كل شخوصها ووظائفها وجدنا أنها تهدف إلى تصوير الشر ثم القضاء عليه وهذا هو الهدف بعينه الذي تهدف إليه الحكايات الشعبية، سواء انتهت الحكاية بالقضاء على الشر أم لا. ولكنه هناك، على أي حال محاولة فيها للقضاء على هذا الشر»(1) وهو ما يتجسد في حكايات السندباد البحري الذي انطلق من العدم لجمع الثروة أو النجاح في إزاحة العراقيل التي تعترض طريقه أثناء جمعه للثروة أو في محاولته للنجاة والإبقاء على حياته.

---

(1) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي. ص ٩٦.

الوظائف والأفعال

يشكل مفهوم الوظيفة أداة أساسية في التحليل العاملي وعليه تنبني كل الدراسات التي تتم في حقل السرد عامة والسرد الشعبي والخرافي على وجه الخصوص. وقد بدأ هذا المفهوم يروج مع كتاب فلاديمير بروب V. Propp في كتابه الذي نشر سنة ١٩٢٨ والذي يحمل عنوان «مورفولوجيا الحكاية» وهو عبارة عن تحليل بنيوي لحكايات شعبية روسية والذي اعتمد فيه على منهج علمي صارم بعيداً عن الانطباعات التاريخية والإقحامات الإيديولوجية وهو ما جعل منه مرجعاً لا يمكن الاستغناء عنه في السرديات الحديثة.

ويعرف فلاديمير بروب الوظيفة Fonction بأنها «الفعل الذي تقوم به الشخصية محدداً من زاوية نظر دلالته على تطور العقدة»(١). وهو ما يعني أن الوظيفة تمثل عنصراً أساسياً في بناء الحكاية أي «أننا إذا نظرنا إليها معزولة عن غيرها من الوظائف فإننا نكتشف بسهولة أهميتها بالنسبة لمجموع الحكاية»(٢). ومنها تصبح الوظيفة عنصرا بنائيا في الحكاية يرتبط مع الوظائف الأخرى بعناصر بنيوية وشكلية تصوغ إطار الحكاية.

ويعلق أنور المرتجى على أهمية كتاب بروب في الدراسات السردية قائلاً: «يعتبر مورفولوجيا الحكاية، فلاديمير بروب، بداية التأسيس العلمي لنظرية السرد. لقد مرّ صدور هذا الكتاب دون اهتمام يذكر، بالرغم من أن صدوره كان سنة

---

(١) V. Propp : Morphologie du conte. p 31.

(٢) T. Todorov : La notion de littérature. p49.

١٩٢٨ فإنه لم يعرف الانتشار والاهتمام العلمي إلا في سنوات الخمسينات مع بداية الأبحاث الأنثروبولوجية التي قام بها ليفي ستراوس بإيجاز من جاكسون، الذي يعتبر أول من عرف النقد الجديد في فرنسا (تدوروف، بارت، غريماس) بأهمية الكتاب المذهبية»[١]، فكان هذا الكتاب هو الشرارة التي انطلقت منها الأبحاث في هذا المجال.

وتكمن أهمية الكتاب في صياغته للوظائف بعد تعريفها صياغة بنيوية لأنه اعتمد على المنهج الطبيعي الوصفي المعتمد في دراسة بنية النباتات كما تجلى خاصة عند الفلنديين، ويعلق غريماس على هذا الإنجاز العلمي الضخم بقوله:«يعني ف. بروب» بالوظيفة في كتابه «مورفولوجيا الحكاية العجائبية في روسيا» الوحدات النظمية **Unités syntagmatiques** التي تبقى ثابتة رغم تنوع الحكايات، «ويشكل تتابعها (وعددها واحداً وثلاثين وظيفة) الحكاية»[٢]. ويرى أن الملفوظ السردي يتكون من الوظيفة التي تتشكل من مجموعة من الأفعال وقد صاغها بالطريقة الرياضية التالية **$EN + F (A_1, A_2, A_3....)$** حيث يكون الملغوظ السردي **(EN)** مساوياً للوظيفة **(F)** وعدد الأفعال **(A)**[٣].

ومن خلال دراسته للحكايات الشعبية الروسية، استنتج بروب أن نفس الأفعال تقوم بها شخصيات مختلفة[٤] وهذه الملاحظة تفيد أهميتين: الأولى أن هذا الباحث الروسي قد نظر إلى الوظيفة باعتبارها مقولة بنائية ترتبط بعلاقات بنائية مع

---

(١) أنور المرتجي: سيميائيه النص الأدبي. ص ٣٠.

(٢) A. J. Greimas, J. Courtès : Sémiotique : Dictionnaire. p 152.

(٣) A. J. Greimas : In Courtès : Introduction à la sémiotique narrative. p 7.

(٤) V. Propp : Morphologie du conte. p 29.

غيرها من الوظائف المشكلة للحكاية، والثانية أن مفهوم الشخصية قد أفرغ من حمولته النفسية والاجتماعية التي أثقله بها النقد التقليدي والتناول الإيديولوجي، «وقد انتقد عدداً من هؤلاء من كتابه وقدم لنا نموذجه الوظيفي المقترح الذي يختلف عن نموذج الحوافز من شتى الجوانب»[1].

ومن هنا تكون «الوظيفة هي الوحدة الدنيا في التركيب السردي»[2] لأنها تشغل حيزاً في السلسلة السردية (أو المتتالية) وتشارك بدورها في إنتاج الدلالات وعليه تصبح «الوحدة الوظيفية فعلاً من أفعال شخوص الحكاية بصرف النظر عن اختلاف شكل هذه النصوص من حكاية لأخرى. وهذه الوحدات الوظيفية لشخوص الحكايات تعـدّ من وجهة نظر « بروب » المحتوى الأساسي للحكايات»[3].

وإذا نظرنا إلى الوظيفة بصفتها المكون الأساسي للحكاية فإننا نتأكد أنه لا يمكن الاستغناء عنها، لأنها هي التي تعطيها هذه الصفة، إذ يستحيل أن نجد حكاية دون وظائف وأحداث، وإن وجدت، وهذا مجرد افتراض، فهي نص لغوي لا ينتمي لأي جنس أدبي أو أي صنف سردي.

والوظائف، كما وصفها بروب ضمن النسق الحكائي فإنها بحكم موقعها في المتتالية السردية تخضع لنفس القواعد التي تسيّر الحكاية، وبالتالي فإن أية وظيفة مهما

---

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي. ص ٢٣.

(٢) أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي. ص ٣١.

(٣) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي. ص ص ٢٥-٢٦.

كان المستوى الذي تتموضع فيه ومهما كانت الأفعال التي تقوم بها الشخصية فإنها تحافظ دائماً على نفس المكانة (ذي الموضع الذي تحتله).

وعليه فإننا نرى أن بروب يؤكد على هذه القضية ويلحّ عليها باعتبارها خاصية بنيوية وتركيبية، لأن الحكاية تعمد إلى تكرار نفس الوظائف مهما اختلفت أسماء الشخصيات أو أوصافها. لأن مفهوم الوظيفة يحيل إلى مكانة محددة ضمن المتتالية السردية أكثر من دلالته على المعنى بسبب أن بروب يركز في دراسته على البناء الداخلي للحكاية أكثر من تركيزه على الأدوار التي تنجزها الشخصيات.

وبعد معاينة البناء الداخلي للحكاية يورد «بروب» ملاحظات أربعة هي:

«١- إن العناصر الثابتة والدائمة للحكاية هي وظائف مهما كانت الشخصيات أو طريقة إنجازهم لهذه الوظائف. والوظائف هي الأجزاء الأساسية المكونة للحكاية»[(١)].

وهذا يفيد أن الوظائف مكونات أساسية وأصلية في البناء الحكائي، وهي دائمة ومتواترة، حيث تحترم أوضاعها داخل السلسلة السردية ولا يطرأ عليها أي تغيير مهما تغيرت الشخصية أو طبيعة الفعل السردي.

«٢- إن عدد الوظائف التي تتكون منها الحكاية محدود»[(٢)] لأن الوظائف بانتظامها في شكل حكائي فإنها تخضع لقانون بنيوي تحدد معاييره قواعد الجنس الحكائي، وقد حصر «بروب» نفسه عددها في إحدى وثلاثين وظيفة.

---

(١) V. Propp : Morphologie du conte. p 31.

(٢) Idem.

«٣- إن تتابع الوظائف متشابه دائماً»(١) وهو ما يعني أن هذا التتابع يخضع لنظام سيميائي قار بحيث يكون تغيير وظيفة واحدة ضمن الحكاية تقويضاً لبنائها الداخلي وكسر للقوانين التي تحكمها. وهو ما يشكل «الفابولا» Fabula والتي تعني «النموذج الأساسي للسرد ومنطق الأفعال وعلم تركيب الشخصيات إضافة إلى تسلسل الأحداث زمنياً»(٢) أي بلغة أخرى الإطار العام للسرد والذي يعطي للحكاية خصوصيتها.

«٤- كل الحكايات العجيبة تنتمي إلى نفس النوع فيما يخص بنيتها»(٣) وهو يعني أن وظائف الحكاية مهما اختلفت فإنه يلزمها احترام النظام الذي يجب أن تظهر فيه وتصبح دراسة حكاية واحدة، خاصة إذا التزمت بقوانين السرد التي تتعلق بجنسها كافية لدراسة مجموعة كبيرة من الحكايات، وما قام به «بروب» من خلال دراسته لأكثر من مئة حكاية عجيبة روسية إلا من باب التجريب للتاكيد على فرضيته لإعطائها بعداً علمياً.

ويلخص حميد لحميداني فرضيات «بروب» حول خصائص الحكاية كالتالي:

« أ- إن العناصر الثابتة في الحكاية، هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات، وكيفما كانت الطريقة التي تم بها إنجازها. ولهذا فإن الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية.

---

(1) V. Propp : Morphologie du conte. p 32.

(٢) V. Propp : Morphologie du conte. p 32.

(٣) V. Propp : Morpholigie du conte. p 33.

ب- إن عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية عجيبة يكون دائماً محدوداً.

جـ- إن تتابع الوظائف متطابق في جميع الحكايات المدروسة.

د - جميع الحكايات العجيبة تنتمي -من حيث بنيتها- إلى نمط واحد»[1].

انتشار كتاب «بروب» بعد السمعة العلمية التي حصلها واختبار فرضياته التحليلية على حكايات تنتمي إلى ثقافات مختلفة، اكتشف الدارسون في الحكايات في كل العالم أنها تنتمي إلى نفس النموذج السردي والبنائي، ولعل هذا يعود إلى طفولة السرد الأولى واشتراكه في الأصول الأسطورية لأن الوحدات الأساسية «تمكننا من الربط الوثيق بين (الوظائف) الأساسية للحكاية والنظام الاجتماعي الذي تعيش الحكاية في كنفه»[2]. وهو ما يعني تشابه الحكايات في كل بقاع العالم، بدليل أن ترجمتها إلى لغات مختلفة تبقى مواضيعها الأساسية[3].

وإذا كان بروب قد عرض بوضوح تام وعلمية موضوعية النموذج السردي الذي تخضع له الحكايات فإنه لم يهمل الإشارة إلى وجود بعض العناصر الثابتة Constantes التي هي الوظائف والتي قال عنها إنها متواترة في كل الحكايات وبعض العناصر المتغيرة Variables كأسماء الشخصيات مثلاً[4] وهو ما يجعل الحكايات متنوعة ومتباينة.

وقد أثارت دراسة «بروب» اهتمام العلماء والمحللين، وخاصة البنيويين والسيميائيين منهم بقصد تعميق مفاهيمه وتجريب تطبيقها على النصوص السردية

---

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي. ص ٢٤.

(٢) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي. ص ٣٠.

(٣) U. Eco : Lector in fabula. p 130.

(٤) V. Propp: Morphologie du conte. p 29.

الأدبية فأعطت بذلك دفعاً جديداً للدراسات الأدبية ومكنتها من تجاوز المناهج التقليدية والطروحات المكرورة.

وفي سياق المنهج الغريماسي الذي يعتبر الوريث الشرعي لبروب في هذا المجال فقد تم تصنيف الوظائف حسب دورها في المسار السردي إلى «مجموعتين كبيرتين هما: الوظائف الإنجازية التي تمثل مسار تحول في طريقه إلى التحقيق، ووظائف حالة، والتي تمثل مساراً منتهياً وصل إلى نوع من العلاقة المستقرة نسبياً، وهي تفتح أو تغلق عدداً من المسارات الإنجازية»(١) وهو وصف للوظيفة في حالة استقرارها (حالة) أو في حال تحركها (إنجاز فعل). وهذا التصنيف لا يصلح للنصوص الطويلة ولكنه يقبل التطبيق على الملفوظات السردية القصيرة التي تتوقف عند الفعل أو الوظيفة، وتطبيقه على حكاية بأكمها يتطلب الكثير من الجهد والمثابرة.

ومن داخل حدود المنهج يقدم رولان بارت تصنيفاً آخراً للوظائف، معتمداً على أعمال بروب ومحاولاً تبسيطها في نفس الوقت. وقد اقترح بارت تقسيم الوظائف إلى «طبقتين كبيرتين: الأولى توزيعية والثانية إدماجية»(٢). والوظائف التوزيعية تتطابق تماماً مع مفهوم «بروب» إذ هي وحدات مستقلة ومكتفية بذاها وهي ملفوظات سردية لها دلالتها الخاصة. أما التوزيعية فهي وحدات سردية تستمد معناها من علاقاها مع الوحدات التوزيعية أو الإدماجية، وبالتالي فإنها إذا كانت معزولة فإنها لا يمكن أن تؤدي دلالات سردية. «وعلى العموم، فإن بارت يعتبر إدخال الوحدات الإدماجية في الحكي له طبيعة استبدالية Paradignatique، في

---

(١) عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية. ص ١٨.

(٢) R. Barthes: Introduction à l'analyse structurale du récit. p 8. Communications N° 8. 1966.

حين أن إدخال الوحدات التوزيعية -وهي الوظائف بالمعنى الصحيح في نظره- له طبيعة تركيبية Syntagmatique»[1].

وإذا كان رولان بارت قد استلهم النموذج اللساني في توزيع نوعي الوظائف على المحورين الاستباع والاستبدال فإنه لا يعطيها نفس الأهمية في الفعل السردي «حيث يشكل بعضها مفاصل حقيقية للحكاية (أو جزء من حكاية)»، وأخرى لا تتعدى القيام «بملء الفضاء السردي الذي يفصل بين الوظائف المفصلية»، فنسمي الأولى الوظائف الأصلية Cardinales (أو نووية Noyaux)، والثانية بحكم طبيعتها التكميلية الوظائف تحفيزية Catalyses»[2].

وما نستنتجه من تصنيف بارت أن الوظائف الأصلية هي «الأعمال التي تقوم بها الشخصيات في صلب النص السردي»[3]. في حين أن الوظائف التحفيزية وبحكم طبيعتها فهي تقوم بدور تكميلي «أي أنها تسد حيزاً سردياً بين وظيفتين مركزيتين بمعنى أن وجودها يكون بمثابة المسوغ للوظائف المركزية؛ فيعطيها هويتها المميزة من حيث وصفها لطبائع الشخصيات، وهويتهم، وأعمارهم ورغباتهم وأجوائهم»[4] وهو ما يعني أن الوظائف التحفيزية قد تقوم بدور العلامات الإشارية Indices والتي تصور أحاسيس وشعور الشخصيات أو المعلومات Informations والتي تعطينا فكرة عن الزمان والمكان والأبعاد[5] أي تحديد عناصر السياق السردي.

---

(١) حميد لحميداني: بنية النص السردي. ص ٣٠ .

(٢) R. Barthes : Introduction à l'A.S.R. p 9.

(٣) رشيد بن مالك: السيميائية بين النظرية والتطبيق ٧٤. أطروحة دكتوراه. ص ٧٤.

(٤) رشيد بن مالك: السيميائية بين النظرية والتطبيق. أطروحة دكتوراه. ص ٧٥.

(٥) أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي. ص ٣٣.

ولم يتناول بارت الوظائف عن المستويات التحليلية التي اقترحها والتي هي «مستوى الوظائف (بالمعنى الذي يعطيه بروب لهذه الكلمة Fonction)، ومستوى الأفعال (بالمعنى الذي يعطيه غريماس لهذه الكلمة Actions)، ومستوى الرواية (بالمعنى الذي يعطيه تودوروف لهذه الكلمة Narration)، ولابد من الإشارة إلى أن هذه المستويات الثلاثة مترابطة: فالوظيفة لا معنى لها طالما لم تتخذ مكانها في الأفعال العامة لفاعل ما، وهذه الأفعال تستمد معناها الأخير من روايتها»(١)، وهذه المستويات الثلاثة هي التي تكوّن السرد.

وإذا كان الفعل يشترط وجود فاعل (بالمفهوم الغريماسي أي عامل Actant)، فإن تحليل الأفعال لا ينفصل عن الحديث عن الشخصيات، وهل يمكن أن نصادف فعلاً معزولاً عن كل سياق سردي أو تواصلي أو «أفعال كلامية» (بمفهوم أوستين Austin)؟

«إنك إذا تناولت بالبحث وعمق النظر عملاً مما تواضعنا على اعتباره «فعلاً» واحداً، وجدته في حقيقة أمره حزمة كبيرة من الأفعال»(٢) وذلك لأن الفعل لا يمكن أن يأخذ معناه إلا في علاقته مع غيره من الأفعال.

وبحكم طبيعته فهو يرتبط بالزمان ويتموضع في الآماد لأن، الفعل الواحد لا يقتصر على أنه في ذاته متألف من مجموعة كبيرة من الأفعال، إنما يزيد في تعقده أنه مرتبط بمئات من الأفعال التي سبقته ومئات أخرى ستلحق به، وهذه السوابق

---

(١) سامية أسعد: التحليل البنيوي للسرد. ص٤ الأقلام ١٩٧٨/٣.

(٢) هـــ.ب. تشارلتن: فنون الأدب. ص ١٤٣.

واللواحق مرتبطة به ارتباطاً بحيث يستحيل فصلها عنه»[1] وهذه الملاحظة قد تصلح للسرد الكرونولوجي التسلسلي حيث يرتبط السابق باللاحق في سلسلة متواصلة، أو السرد التاريخي الذي ترتبط فيه الأحداث (الأفعال) ببعضها البعض بعلاقات سببية، أي علاقة سبب بنتيجة، فإنها قد لا تصدق على السرد الروائي الذي تتداخل فيه مستويات الأفعال ولا تخضع إلا لمنطقها الداخلي وعلاقاتها الجمالية.

ومن هذا المفهوم يصبح الفعل «في الحقيقة مجموعة من أفعال كثيرة يمكن اعتبارها وحدة متصلة؛ ومثل هذه المجموعة من الأفعال هو ما يتخذه القصصي والمسرحي كلاهما موضوعاً لإنشائه»[2]، وهذا الفهم لوحدة الأفعال وترابطها مستمد من قانون الوحدات التي قال به أرسطو وهو وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة العمل مع الملاحظة التي قال به أرسطو وهو وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة العمل مع الملاحظة أن الفرق بين النص المسرحي الكلاسيكي والنص السردي فارق في الطبيعة وليس في الدرجة.

ومن خلال هذا الفهم يرى بارت «أن الحكاية هي تسلسل منتظم للأحداث الموزعة بين عدد قليل من الشخصيات التي تكون وظيفتها متماثلة من قصة إلى أخرى»[3]، وهنا نلاحظ أنه قد صاغ بأسلوب جديد طروحات «بروب» حيث أعطى الأولوية للوظيفة على حساب الشخصية وبالتالي فإن الأفعال لها دوراً أهم من الشخصيات.

---

(١) هـ. ب. تشارلتن: فنون الأدب. ص ١٤٣.

(٢) المرجع نفسه.

(٣) R. Barthes: Les suites d'actions. p 207.

ويؤكد هذه الملاحظة بقوله: «وقد كان لفلاديمير بروب الشرف في صياغة العناصر الثابتة (الشخصيات والأفعال) والعلاقات (تسلسل الأفعال) التي تكون بصورة أكيدة شكل الحكاية الشعبية»(١)، وهو ما يؤكد أن الدراسة البنيوية تهتم بالشكل (انتظام الأفعال ودرجة ظهور الشخصيات) أكثر من اهتمامها بالمضامين والتي تبدو متواترة في كل الحكايات مهما اختلفت بيئاتها الثقافية، وقد استطاع التحليل للحكاية أن «يستخرج الأفعال الكبرى والتمفصلات الأساسية للحكاية (العقد، الاختبارات أو المغامرات التي يتعرض إليها البطل)»(٢) والتي تشكل هيكل الحكاية وبنيتها الدلالية.

وفي حكايات السندباد البحري نجد أن الأفعال تتجسد خاصة في المغامرات التي يقوم بها البطل سواء للمحافظة على حياته والنجاة من الموت، سواء بسبب الغرق أو التعرض إلى مهاجمة الوحوش والكائنات الغريبة أو في سبيل الحصول على المعادن والجواهر ومراكمة الثروة. ولكن بأي ثمن؟ إن ثمن هذه الأفعال قد يكلفه حياته، وقد يهدد أمواله بالاندثار والفراغ، إنه المجهول الذي يواجهه السندباد ويحاول ترويضه وتسخيره لفائدته.

وإذا كنا قد درسنا في سياق آخر (البنية السردية) فإننا نحكم على أن حكايات السندباد المختلفة تعرض بنية واحدة رغم أن السارد حاول تقسيمها إلى سبع قصص وهذا بعدد الرحلات التي قام بها السندباد. ولكنها من حيث الإطار تتشابه، حيث تبدأ كل الحكايات بوضعية فراغ Manque، إذ في الرحلة الأولى

---

(١) R. Barthes: Les suites d'actions. p 207.

(٢) Op. Cit. p 208.

كانت الحكاية قد انطلقت من عدم البطل الذي بدد ثروته وضيعها في اللهو وعندما استفاق من غفوته وجد أن ماله قد ذهب فخرج لاستعادته.

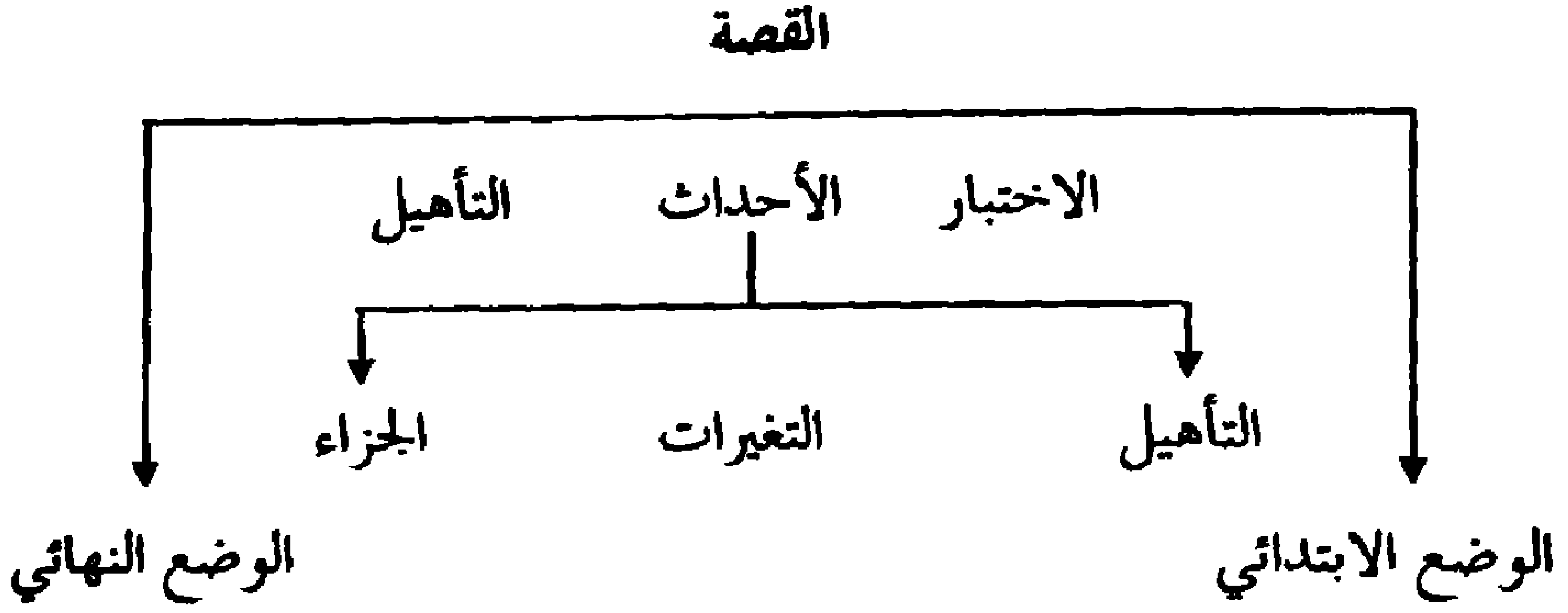
هذا فيما يخص الرحلة الأولى، أما الرحلات الستّ التابعة لها فإن حالة الفراغ تتمثل في اشتياق السندباد للرحلة التي تحولت عنده إلى بلسم يطفئ به تأججه، وكذا شوقه إلى المعاملات التجارية من بيع وشراء ومقايضة والتي تأتي في خلفية الرغبة في الرحلة لذاتها، كما أن أحاديث التجار والتجارة كانت وراء حالة الفراغ، فيهرع إلى الرحلة وركوب البحر ليصوغ من مغامراته حكاياته التي سيحكيها لاحقاً لكل ما صادفه في طريقه.

ونجد أن المرحلة الثانية في بنية الحكاية والتي هي الاختبار **Epreuve** ماثلة في بنية حكاياته وتتشكل هذه المتتالية من مجموع المغامرات التي يتعرض إليها البطل أو الأفعال التي ينجزها قصد الإبقاء على حياته أو الحصول على الثروة. ومن خلال تجاوزه للمحن التي يصادفها، فإنه يؤكد على تأهيله **Qualificaiton** أي مجموع المواصفات الجسمية والنفسية التي تجعل منه بطلا مؤهلا للقيام بفعل بطولي.

أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة التتويج **Sanction** حيث يعود البطل إلى منـــزله متوجاً وغانماً، إذ بعد المغامرات التي يواجهها والمفاجآت التي يتعرض إليها يعود إلى البصرة عن طريق البحر محملاً بالأموال والبضائع. ورحلة العودة تتسم دائماً بالمرح وسهولة الرحلة حيث لا يعترضه أي مكروه ولا تصادفه أية عراقيل وهذا له دلالته على النجاح في المهمة.

ويسمي غريماس المرحلة الأولى بالوضع الابتدائي **Situation initiale** والمرحلة الثالثة بالوضع النهائي **Situation finale** والاختبارات التي هي عبارة عن

مجموعة من التحولات والاختبارات. ويمكن صياغة هيكل الأحداث في حكايات السندباد البحري وفق الترسيمة التالية:



وهذه الترسيمة رغم طابعها المطاط، إلا أنها يمكن أن تحتوي على مراحل مماثلة أخرى فهي توضح كيفية اشتغال المراحل وترابطها حيث تفتح كل مرحلة متكونة من مجموعة من الوظائف والأحداث بدائل ممكنة قد تغير مجرى الأحداث، حيث إن حكاية السندباد تتكون من مجموعة من الأحداث في حين أن الحكاية الشعبية تتمثل في حدث واحد مثل الحصول على الآلة السحرية أو الثمرة العجيبة أو الدواء الناجع أو عبور جبل الغيلان أو وادي النيران وبكلمة واحدة القضاء على المعيق.

كما يقدم غريماس بديلاً آخراً، وهو ذو طابع منطقي يتموضع في سياق القبل/البعد Avant/Après أي الوضع الإطاري، ونلاحظ فيما يخص سفرات السندباد «أن كل السفرات تنطلق من وضع بدئي ثابت لتصل إلى وضع نهائي يتميز بثبات مماثل للثبات البدئي، بمعنى أن كل عناصر استقرار الوضع البدئي «الثروة والسعادة» نعود فنجدها في المقطوعة النهائية»[1].

---

(١) هدى محيو: حكاية من ألف ليلة وليلة. ص ٤٦.

وطبقا لهذا المنظور يمكن أن نقدم الترسيمة التالية:

قبل الحدث	صيرورة التحولات	بعد الحدث
الوضع الإبتدائي	الأحداث	الوضع النهائي
I	↓ التحدي II ↓ الأفعال III ↓ الجزاء IV	V

وما يمكن أن نلاحظه هو أن أية قصة هي مجموعة من الأحداث، أي الأفعال حيث لا يمكن أن تعطى لها هذه الصفة ما لم تتوفر على هذه العناصر والأفعال بحكم دورها المفصلي فإنها يجب أن تخضع لانتظام معين هو مجموع القوانين والقواعد التي تحكم أساليب السرد. وهذه القواعد تسمح بإجراء مجموعة من التحولات السردية التي تسمح بانتقال القصة من وضع ابتدائي يتميز عادة بالفراغ والحرمان (افتقار السندباد إلى المال في الرحلة الأولى، ثم الشوق إلى الرحلة فيما يلي ذلك من السفرات) وصولاً إلى وضع نهائي يتميز بالاستقرار. «وإذا كانت الحكاية الخرافية تنتهي دائماً بالنهاية السعيدة... فلأن البطل يتسم بالبطولة وبالتفاؤل والإيجابية في سلوكه، ويصور بعد كل هذا، قدرة الإنسان على أن يتخطّى كل ألم وكل شر»[1].

وإذا كان النقد الغربي قد ميز بين الفعل (الحدث) والشخصية من الناحية الإجرائية والمفهومية باعتبار أن كل واحد منهما يقوم بوظيفة تكاد تكون مستقلة

---

(١) نبيلة إبراهيم: قصصنا الشعبي. ص ١٣٢.

استقلالاً نسبياً عن الأخرى، لأن الفعل يمكن أن تقوم به أية شخصية سواء كانت حية أن جامدة، حسية أو معنوية، كما وضحنا ذلك من خلال تحديدنا لمفهوم العامل Actant؛ فإن العرب قد اتخذوا من دراسة الشخصية مفهوما للاستثمار الإيديولوجي العنيف واعتبروها إشارات Indices لمواقف فكرية وإيديولوجية ووسائط سياسية مفضوحة. فهذا نجد أن الدكتور عبد الملك مرتاض يقدم معاينة جد متشائمة في هذا المجال حينما يقول: «ومن المحزن إننا قلما رأينا دراسة باللغة العربية وقفها صاحبها في فصل مستقل على دراسة الحدث، إذ كثيراً ما تلبس هذه الدراسات السرد بالحدث، وتخلط الزمن بالشخصية»(١). وهذه الملاحظة الصائبة تبين مدى العجز من هذا المجال كما تكشف عن قصور النقد العربي وهشاشة رؤيته.

بعد هذه المعاينة، يعطينا عبد الملك مرتاض تعريفاً للفعل قائلاً:«إن الحدث بمفهوميه الأسطوري والواقعي هو رصد للوقائع التي يفضي تلاحمها وتتابعها إلى تشكيل مادة حكائية في حد ذاته لا يعدو أن يكون كالمعاني المطروحة في الطريق بمفهوم أبي عثمان الجاحظ»(٢).

ولكي يتجاوز عبد الملك مرتاض التنظير المثالي الذي لا يعدو أن يكون مجرد أوهام وهلوسات فإنه انطلق من عمل «فلاديمير بروب» الذي استخرج الأفعال الحكائية من مئة حكاية روسية، فقد اقترح منظومة تيبولوجية للحدث مستوحاة من حكايات ألف ليلة وليلة، وتحديداً من «حكاية حمال بغداد» التي درسها خلال

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ١٥.

(٢) المرجع نفسه.

كتاب كامل صدر لأول مرة في دار الشؤون الثقافية، ببغداد، ثم بعد ذلك صدرت الدراسة عن ديوان المطبوعات الجامعية بالجزائر، وقدم عبد الملك مرتاض تسعة أصناف للحديث في ألف ليلة وليلة وهي: «الحدث المحظور، الحدث المسحور، الحدث المكذوب، اتسام الحدث بالغموض والضعف، اتسام الحدث بالبتر، اتسام الحدث بالمفاجأة، اتسام الحدث بالعنف، الحدث المجهض، اتسام الحدث باللين والميوعة»[1]، وهذا التصنيف التيبولوجي لا يصلح للحكاية التي درسها عبد الملك مرتاض والتي هي «حكاية حمال بغداد» ولكنه قابل للتطبيق على كل حكايات ألف ليلة وليلة بما فيها حكايات السندباد البحري.

وإذا تصفحنا حكايات السندباد البحري، موضوع دراستنا، فإننا نصادف نوع «الحدث المحظور»، وصفة المحظور هنا لا تتعلق بالجانب الأخلاقي فحسب، ولكنها تعني كل حدث كان موضوع نهي ومنع لحدوثه فيقوم البطل به تحدياً للتحذيرات ومتجاهلاً للأوامر وهو ما يسمى في السيميائيات السردية الخرق Transgression.

وهذا النوع من الحدث نجده في حكايات السندباد البحري عندما يسافر كل مرة عبر البحر رغم استعادته لثروته وخطورة المسالك البحرية والمغامرات التي يواجهها وهذا الحدث غالباً ما يمتاز بنوع من التحدي، ويدين البطل نفسه هذا الفعل عندما يصرح: «وصرت في أعظم ما يكون من الهناء والسرور والراحة، نسيت ما كنت فيه لكثرة الفوائد وغرقت في اللهو والطرب ومجالسة الأحباب والأصحاب، وأنا في ألذ ما يكون من العيش، فحدثتني نفسي الخبيثة بالسفر إلى

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ص ٢٣-٤٨.

بلاد الناس، وقد اشتقت إلى مصاحبة الأجناس، والبيع والمكاسب، فهممت في ذلك الأمر واشتريت بضاعة نفيسة تناسب البحر...»[1].

ويحسّ السندباد بالذنب لأنه ارتكب المحظور ويبدأ عتابه لنفسه لأنه كان متهوراً ومندفعاً أكثر من اللزوم ويعلن ذلك صراحة بينه وبين نفسه عندما يقول: «وصرت ألوم نفسي على قلة عقلي وخروجي من بلادي ومدينتي وسفري إلى البلاد بعد الذي قاسيته أولاً وثانياً وثالثاً ورابعاً وخامساً. ولا سفرة من الأسفار إلا وأقاسي فيها أهوالاً وشدائد أشد وأصعب من الأهوال التي قبلها، وما أصدق بالنجاة والسلامة وأتوب عن السفر في البحر وعن عودتي إليه، ولست محتاجاً لمال وعندي شيء كثير»[2].

هذا النص السردي يكشف لنا عن حقيقة السندباد فهو لم يرتكب الفعل المحظور مرة واحدة يستحق عليها العقاب ولكنه ارتكبه سبع مرات، وإذا كان في المرة الأولى مجبراً على ذلك لاعتبارات شخصية واجتماعية فإنه في الرحلات الست الأخرى كان في غنى عن ذلك، وهو ذاته يصرح به. ومن هنا يمكن أن نحكم عليه بأنه مولع بارتكاب المعاصي، كما تقول الشاعرة.

إن الحدث المسحور لا يظهر بصورة جلية في حكايات السندباد البحري، لأن هذه القصة تحمل بعداً فلسفياً وفكرياً يهدف إلى إبراز قدرات البشر وتعويلهم على إمكاناتهم لتحقيق ثروتهم. وهي في عمقها تشجيع للمبادرة الحرة وتثمين

---

(١) ألف ليلة وليلة. ص ٤٢٦.

(٢) المرجع نفسه. ص ٩ ج ٤.

للجهد الفردي، ولكننا يمكن أن نقول إنه على المستوى الرمزي يتجسد الحدث السحري في طريقة السندباد السردية فهو عن طريق سرد حكاياته ينجو من الموت أو يحصل على مكاسب أو يدعم مكانته السياسية، أو حتى يمارس هيمنة على مستمعيه بما فيهم الحمال وذلك لأن للسرد «وظيفة معينة إذ هو صلة وصل بين شخصين اتسعت الهوة بينهما إلى حد أن أحدهما يكون على شفا حفرة من القتل. وظيفة السرد هي إعادة التوازن لعلاقة مختلّة»[1]. ورمزياً يمكننا أن نؤول فعل السرد بأنه حدث مسحور حيث يمارس السارد طقوس السحر على مستمعه.

ونلاحظ في حكايات السندباد غياب الحدث المكذوب، لأن الإيديولوجية التي تدافع عنها الحكايات هي إيديولوجية فردية حيث يقوم السندباد بمغامرات عجيبة وغريبة من أجل الإبقاء على حياته أو من أجل جمع الأموال، ولم يجد عبر مساره السردي ظروفاً تدفعه إلى الكذب أو اختلاف الأحداث الكاذبة للتخلص من مأزق لأنه يعتمد على قدراته الشخصية أو الحصول على مكافأة لأنه كان ينتزعها انتزاعاً.

أما اتسام الحدث بالغموض والضعف في حكايات السندباد البحري فيعود «إلى ضعف التقنيات المستخدمة في حكي الحدث الذي يعوج به الطريق في بعض المواطن (...) فيضل ويتيه»[2]. وهذا النوع من الأحداث يظهر في المواقف التي يجد فيها السندباد نفسه محاصراً بظروف لا إنسانية وتتجاوز قدراته فيتجاوزها بطريقة غير مقنعة ويجعل منها حدثاً جاهزاً.

---

(١) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة. ص ص ١٠٣-١٠٤.

(٢) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٣٩.

ونصادف الحدث المبتور في مواقع كثيرة من حكايات السندباد، حينما يكون البطل يعيش غمرة أحداث فيتدخل حدث آخر في صلب السرد ويمنع الأول من الاكتمال والانتهاء. فالجولة في أطراف الجزيرة يقطعها تحرك السمكة النائمة التي تتوجه باتجاه البحر، وغرق السندباد في النوم يقطعه إقلاع المركب وتركه وحيداً في جزيرة معزولة وغير آهلة، وتجوله في الجزيرة يقطعه وجود الأفاعي الكبيرة ونوم السندباد وأصحابه في القصر يقطعه دخول الرجل ذي الأنياب الخنـــزيرية من الأحداث، وعلى المستوى السردي فإن الحدث يقطع الحدث ويتشكل في رحمه ويعيقه عن التطور والنمو.

ونتيجة لبتر الحدث ينشأ الحدث بالمفاجأة وينشأ من طريقة بتر الحدث السابق عليه، ويستعمل السارد في الغالب «إذ» الفجائية، أو يستعمل صراحة عبارة «وفجأة» أو عبارة «فبينما». وتتميز هذه الأحداث بكونها لا منتظرة وغير مسجلة في البرنامج السردي ولم تخطر على بال القارئ فتحدث دهشة Effet de surprise لأنها تخالف توقعات القارئ أو المستمع لكونها من غير طبيعة الحدث الذي هو بصدد التطور.

أما أحداث العنف فإنها تسم المغامرات بصفتها أحداثاً ناتجة ضد رغبة البطل مثل تعرض السندباد للتهديد بالغرق في كل مرة تتحطم فيها السفينة أو التهديد بالأكل عندما وجد السندباد نفسه في قصر الوحش ذي أنياب الخنـــزير أو ضمن جماعة العراة آكلي لحوم البشر، أو التهديد بالموت عندما حمل شيخ البحر على كتفيه ورفض هذا الأخير النـــزول وبقي يسميه العذاب لمدة طويلة أو عندما دفن حياً رغم مقاومته فأنزل إلى المغارة بالعنف، وفي هذا الحيز المظلم يتحول السندباد إلى ممارسة العنف بعد أن كان ضحية له حينما يشرع في قتل الأحياء الذين يدفنون

مع أزواجهم المتوفين وذلك بغرض الاستيلاء على أكلهم وشرابهم. وهذه الأحداث غالباً ما تتم في ظروف صعبة وقاسية في سياقات تتأرجح بين الحياة والموت.

إن الحدث المجهض يكاد يكون غائباً من حكايات السندباد وذلك بطبيعة البطل الذي لا يقبل الهزيمة أو الخضوع، فروحه المقاومة تجعل أفعاله الإرادية تتحقق، لأنه لا يتراجع أمام أي حدث ولا يخضع لأية قوة حتى لو كلفه ذلك ضياع ماله أو فقدان حياته وهو موقف فلسفي وإيديولوجي أكثر منه سردي.

أما فرع الحدث المتسم باللين والميوعة فإنه «يعود في بعض أسبابه إلى ضعف البناء الحدثي أكثر مما يعود إلى مواقف إنسانية تبرز في سلوك الشخصيات الحكائية»[1]. وهذا النوع من الأحداث يكاد يكون غائباً تماماً من حكايات السندباد البحري، وهذا راجع إلى التركيب النفسي لشخصية البطل التي تمتاز بروح المغامرة والشجاعة التي تبلغ به في بعض الأحيان درجة التطور، وقد ظهر هذا النوع من الأحداث في موقفين عندما قبل السندباد الزواج من المرأة التي اقترحها عليه ملك جزيرة جامعي حب الفلفل (ص٤٣٠) وابنه الشيخ في المدينة التي ينبت ريش لرجالها مع نهاية كل شهر (ص ٢٠ ج٤). وإن كان هذا الحدث يعكس نوعاً من المجاملة أكثر من أنه ناتج عن رغبة حقيقية في الزواج ومتعة وهو وسيلة لتطوير السرد وعرض عادات أهل الجزيرة والتعرف على أسرارهم أكثر منه تعبيراً عن ميوعة.

وهذه الأنواع من الأحداث التي استخرجها عبد الملك مرتاض من خلال قراءته «لحكاية حمال بغداد» لا تتوقف على الحكاية التي درسها ولكننا يمكن أن

---

(١) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة. ص ٤٧.

نعممها على كل حكايات ألف ليلة وليلة. وقد تكون حاضرة جميعها، كما يمكن أن يكون أغلبها حاضراً، وهذا التصنيف له فائدة نظرية كبيرة ويساعد الباحثين على التخلص من عقدة الاحتذاء بالآخر واتخاذه أسوة لا ينبغي الكفر بها والتمرد عليها، أو اتخاذها كنوع من المسلمات التي لا تقبل الاعتراض.

وإذا كنا قد حللنا الوظائف والأفعال في حكايات السندباد البحري فإننا يمكن أن نستخرج دلالاتها العميقة والتي يمكن القبض عليها من خلال القيم المتضادة على المستوى الخطابي، أي أننا نقوم بعملية انتقال من المستوى السردي إلى المستوى الخطابي Niveau discursif، ولكي نظهر هذه القيم «فإننا نتوفر على بنية ثنائية هي المرجع السيميائي Le carré sémiotique ويتخذ هذا الأخير من المحور الدلالي قاعدة له ويرتكز على قيمتين متضادتين: مثلاً الطبيعة عكس الثقافة، والعمومي عكس الخاص، والحرب عكس السلام، والموت عكس الحياة...»(٤).

ومتى تعرفنا على القيم الخلافية التي تتجلى على مستوى المحور الاستبدالي فإن «منظومة البنية البسيطة للمعنى، والتي توجد على مستوى البنية العميقة، تأخذ عند قراءتنا للنص اسم المربع السيميائي Le carré sémiotique، لأن على الدارس السيميائي أن لا يكتفي كما يقول كريماس بعملية المزاوجة بين المفاهيم والقيام بإيجاد التعارضات الاستبدلالية فقط، بل يجب عليه كذلك أن يقدم نموذجاً يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى ؛ وهذا هو دور ما يعرف اليوم على نطاق واسع باسم المربع السيميائي»(٥).

---

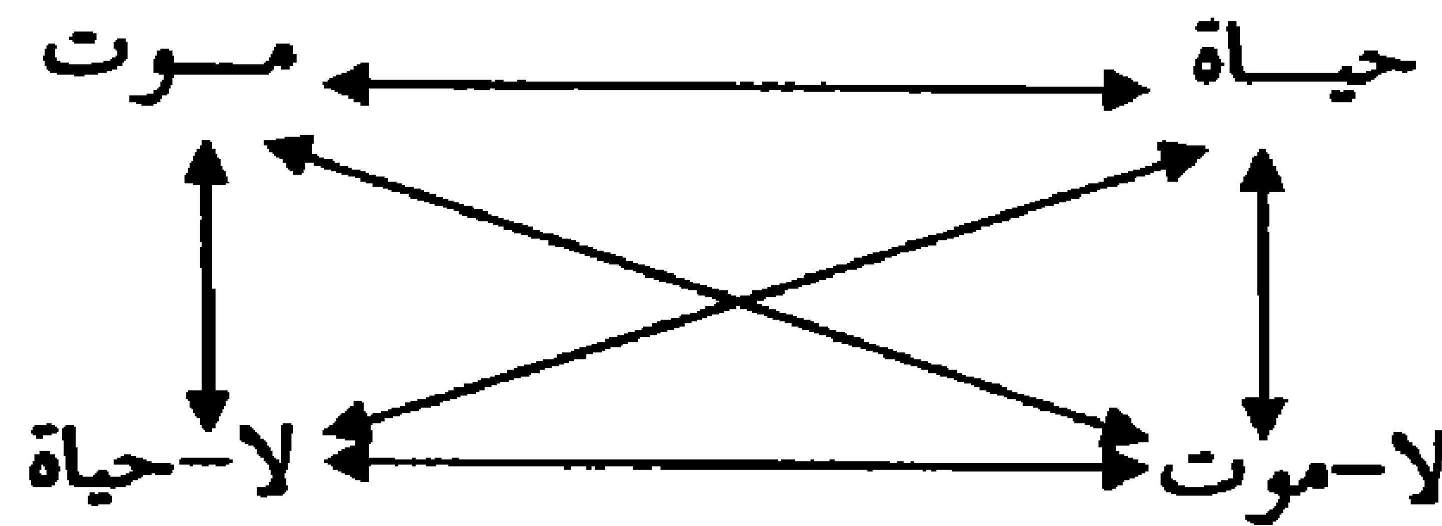
(١) N.E. Desmedt: Sémiotique du récit. p 73.

(٢) أنور المرتجى: سيميائية النص الأدبي. ص ص ٤٠-٤١.

وحسب النظرية الغريماسية فإن المربع السيميائي يقوم بتمثيل نوعين من العلاقات التراتبية Hiérarchiques وعلاقات التضاد D'opposition والتي تنظم المعنى في منظومات سردية تتقاطع على مستوى الدلالة العميقة. و«يساعدنا المربع السيميائي على تمثيل العلاقات التي تبنى بين الوحدات وذلك بغرض إنتاج الدلالات التي يتيحها النص لقرائه»(١).

وإذا عدنا إلى حكايات السندباد البحري، فإننا نجد محررين دلاليين يتجاذبان هذه الحكايا محور المغامرة والتي تنطوي على ثنائية الموت والحياة ومحور المال والذي يشمل ثنائية الثروة والعدم. والثنائيتان والمعارضتان في صراع دائم ومستمر وتحاول كل قيمة إلغاء القيمة المعارضة لها ونفيها.

وانطلاقاً من هذه الملاحظات السريعة يمكن أن نقدم المربع السيميائي التالي، والمتعلق بالمحور الدلالي للمغامرة وحقوله المختلفة:



وقراءتنا لهذا المربع تمكننا من القول إن العلاقة الأولى بين الثنائيتين حياة/موت هي علاقة اختيارية Hyponiméque حيث إن البطل يجد نفسه في موقف اختياري فهو يمكن أن يختار الحياة وبالتالي فإن عليه أن يخوض المغامرات ببطولة ويتعرض للكثير من المضايقات ويبدل الجهود المضنية لامتلاك الحياة وبالتالي الانقلاب من الموت.

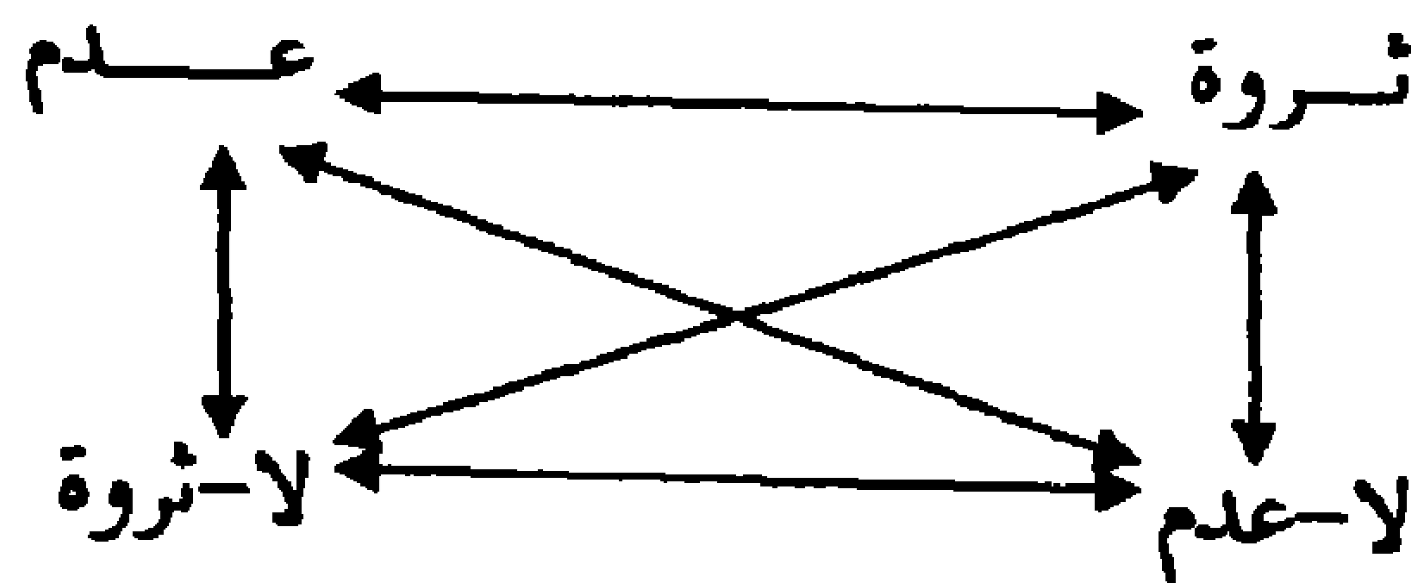
---

(١) G. d'Entrevernes: Analyse sémiotique des textes. p 132.

والعلاقة بين الثنائية حياة / لا-حياة هي علاقة تناقض لأن البطل لا يمكن أن يكون حياً ولا-حياً في الوقت ذاته، لأن الحياة هي نفس للا-حياة وإلغاء لها. وهي نفس العلاقة التي نجدها بين لا موت وموت، لأن أحد القطبين هو نفي للآخر ومناقض له فهما لا يمكن أن يوجدان في نفس الوقت.

أما العلاقة بين حياة / لا-موت فهي علاقة تضمن لأن كلاً من القطبين يتضمـــن الآخـــر وينوب عنه ضمنياً، فالحياة تصبح في مرحلة تأويلية أخرى لا-موت، أي أن الحياة هي لا-موت. وهي نفس العلاقة التي تربط بين القطبين موت / لا-حياة، لأن الموت في النهاية هو قضاء على الحياة ونفي لها وبالتالي فإن الموت يصير معادلاً منطقياً للا-حياة.

أما المربع السيميائي الثاني الذي ينظم الدلالات العميقة لرحلات السندباد فإنه يرتكز على المحور الدلالي للثروة وهذه القيمة هي التي كانت في البداية الدافع والحافز للسندباد للقيام بالرحلة التي يتصارع في صلبها عنصر الصراع المتكون من القطبين الحياة والموت، وهذا يعني أن البطل قد انطلق من حالة فراغ (أي فقدان ثروته) ليعود وقد كنـــز الأموال وراكم ثروة لا تقدر. ويمكن أن نصوغ منظومة المعنى حسب الترسيمة التالية:



نستطيع أن نقول إن العلاقة بين عنصري القطبين ثروة-عدم هي علاقة اختيارية، فالسندباد كان مختارا بين امتلاك الثروة أو على الأقل استعادة ما بدّده تهور الشباب وطيش الحداثة لتعزيز مكانته الاجتماعية.

أما إذا اختار العدم (أي الفراغ من الثروة) فإنه يجد نفسه مقصياً من الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها ومجرداً من المكانة المرموقة التي أورثها له والده. وطبعاً تكون المغامرة وسيلته الوحيدة للقضاء على العدم واسترجاع ثروته الضائعة.

العلاقة بين ثنائية لا- عدم / لا- ثروة تضع الذات في وضعية استقرار سلبي فلا هو غني ولا هو فقير، فهو متأرجح بينهما. وهذه المنطقة الوسطى تجلعه يعيش على الهامش فهو منبوذ من طبقة الأغنياء لأنه ضيع رموز الثراء وأدواته وبالتالي لا يستطيع أن يجاريهم في مجالسهم ومشربهم وفضاءات مرحهم. كما أنه يجد نفسه مرفوضاً من طرف الطبقة الفقيرة لأنه لا يستطيع أو لا يريد أن ينـــزل إلى مستواهم بحكم اعتبارات اجتماعية وأخلاقية. لذلك يرفض السندباد هذا الوضع ويختار الطريق الصعب لتثبيت مكانته الاجتماعية عن طريق امتلاكه للمال.

أما الثنائية ثروة / لا-عدم فهي علاقة تضمين، لأن الثروة تعني اللا-عدم أي خروج البطل من طبقة الفقراء والاندماج كلية وبشكل تلقائي في طبقة الأغنياء وبعد المغامرات الغريبة وجمع الأموال الكثيرة، وبعد أن أبدى البطل شجاعة نادرة تعزز مكانته الاجتماعية وتكسبه نفوذاً سياسياً جعل أكبر الخلفاء العباسيين وهو هارون الرشيد يوفده سفيراً إلى ملك الهند ويكلفه بمهمة ديبلوماسية. فالثروة كانت سبيله إلى السلطة السياسية وإدخاله إلى دواليب الحكم.

وثنائية عدم / لا-ثروة تعكس علاقة من نفس الطبيعة لأن المعدم (الفقير) هو الذي لا يملك ثروة. وهذه الصفة تطلق على الحمال، لكن السندباد البحري قام بتجاوزها ونفيها ومحوها حتى يخرج من هذه الدائرة. ولكن رينوبيتلهلم رأى في الحمال صورة أخرى أو الوجه الخفي للسندباد.

والمربعان السيميائيان المقترحان هما عبارة عن منظومتين معنويتين للموضوعين المهيمنين على حكايات السندباد البحري ويجتهد البطل من أجل تحقيقهما سواء عن طريق المغامرة أو بالوسائل الأخرى. ولكي يقنع السارد المستمع فإنه لا يلجأ إلى الوسائل الإقناعية والبرهنة المنطقية والعقلية ولكنه يلجأ إلى تحريك خياله وتهييج عواطفه وذلك بغرض إعطاء مسحة فنية وأدبية لقصصه.

الخـاتمـة

تمنح قراءة كتاب ألف ليلة وليلة متعة كبيرة للقراء وتجعلهم يعيشون مغامرات تتجاوز حدود العقل لأنها تعرض عليهم عوالم خيالية وأسطورية لا تتوفر إلا في القليل من النصوص الأخرى، ولذلك استحقت الاهتمام الكبير عند كل الشعوب باختلاف لغاتها وثقافاتها، وذلك من خلال ترجماتها العديدة إلى كل لغات العالم.

كما تناول الدارسون هذا الكنـــز الثمين بالدراسة والتحليل منذ أواخر القرن الثامن عشر من خلال زوايا عديدة ومتباينة من الزاوية التاريخية والاجتماعية والنفسية والثقافية والحضارية والفيلولوجية وكان المستشرقون هم أكثر الناس اهتماماً بهذه الحكايات التي وجدوا فيها ميداناً خصباً للدراسة.

أما القراء الغربيون فقد وجدوا فيه صورة مثالية "للشرق العجيب" بمخلوقاته الغريبة وخياله الجامح الذي لا يعرف حدوداً وأساليب السحر الممارسة في المجتمعات العربية ونمط السلوكات والممارسات الاجتماعية والنظم العائلية والقرابية. وقد أصبح هذا الكتاب مثالاً سار عليه الكثير من المبدعين والكتّاب والشعراء الذين استهواهم سحر الشرق وملك عليهم مشاعرهم وخيالهم.

أما الدارسون المحدثون فقد وجدوا فيه ملامح كثيرة تتطابق مع المنهج البنيوي والسيميائي ومستويات سردية تتطابق مع الإجراءات المنهجية والأدوات التحليلية التي جاء بها هذا البحث. وهو ما حاولت أن أقوم به في هذا البحث المتواضع.

إضافة إلى التزامي بالمنهج البنيوي السيميائي وما يتطلبه من شروط معرفية وثقافية وخطوات إجرائية، فقد أعطيت لنفسي هامشاً من الحرية، والذي أراه ضرورياً، في التحليل والتأويل وهذا لكي أجانب تكرار ما قاله غيري من الذين سبقوني لدراسة هذا الكتاب، ولكي أعطي لعملي خصوصية معينة تتطابق مع قراءتي الخاصة له وتبرز رؤيتي المتباينة له وطريقة تعاملي مع حكاية مخصوصة من حكاياته، وهي حكاية «السندباد البحري».

وقد اعتمدت طريقة في القراءة هي أقرب ما تكون إلى المنهج العلمي منها إلى القراءة الانطباعية، أي التدرج من العام إلى الخاص، ومن الكلي إلى الجزئي، ومن الجلي إلى الخفي، أي من الشكل إلى الوظيفة والدلالة.

وهذه المنهجية المعتمدة قادتني إلى الاعتناء بالمظهر الخارجي أولاً، أي بالنسق اللغوي الذي هو مظهر النص السردي، وفي المرحلة الأولى انصب الاهتمام على البنية الشكلية فدرست القصة الإطارية الكبرى وهي قصة شهرزاد وشهريار لأصل إلى الحكم أن شهرزاد هي الساردة المهيمنة وهي التي تقوم بوظيفة إنتاج الحكي وترتيب العلاقات بين الشخوص ثم وقفت عند ظاهرة الخوارقية والعجائبية باعتبارهما ملمحين من ملامح الحكاية الخرافية وقد لاحظت أن هذين الملمحين يوسسان خصوصية «حكايات السندباد البحري» ويشتغلان كروابط فنية بين الحكايات ويعملان على سد الثغرات التي يعاني منها البناء السردي.

وفي المرحلة الثانية انتقلت إلى دراسة البنية الزمكانية، وقد اعتنيت بترتيب الأحداث وفق تسلسلها الزمني مع الإشارة إلى الانحرافات العديدة التي تعترض هذه السلسلة سواء كان ذلك باتجاه الماضي أو باتجاه الحاضر. كما درست الأزمنة التاريخية والأزمنة الشبه تاريخية والتي تقوم بوظيفة الإيهام بالواقع. أما المكان فقد

درست الأمكنة الواقعية أي التي يمكن معاينتها في الواقع أو على خريطة جغرافية والأمكنة الخيالية التي هي محض سرد وخيال.

وقد سمح لي هذا المستوى بالانتقال إلى البنية السردية التي هي مستوى أعمق وله علاقة وطيدة مع المستوى الزمكاني. وقد كان اهتمامي في هذه المرحلة شديداً بالمكونات الثلاث التي حددها علماء «السرديات» فدرست الثوابت السردية التي هي السارد والمسرود عليه والمسرود، كما درست مواضع ووظائف كل منها، كما أبديت عناية خاصة ببنية المسرود (أي القصة) ووظيفته لأخلص إلى أن الحكايات السبع، موضوع البحث، تعتمد على بناء سردي موحد، وأن هذا التواتر لنفس الصيغ السردية يؤدي مع طول القراءة والتدقيق إلى الحكم بأن حكاية السندباد البحري هي حكاية واحدة مكررة سبع مرات مرتكزة على الهيكل السردي الثلاثي: خروج - اختبار - عودة، وأن التفاصيل الخاصة بكل حكاية هي أدوات سردية يستغلها السارد المهيمن على المستمع لإبقائه رهينة حكيه.

بعدها انتقلت إلى المستوى الأعمق والمتمثل في البنية العاملية فدرست نظام العوامل والعلاقات الوظيفية بينها وهو ما مكنني من الوصول إلى البنية العميقة للنص السردي لأصل إلى نتيجة مفادها أن النظام العاملي يهدف إلى تأسيس العامل الأسمى وهو القضاء والقدر وذلك عن طريق تكريس الخطاب العجائبي المعتمد على الأفعال الخوارقية التي تفوق قدرة البشر والتي لا يقدر على القيام بإنجازها إلا من توفر على قدرات تتجاوز مقدرة البشر.

البيبليوغرافيا

المصادر والمراجع باللغة العربية

الدوريات باللغة العربية

المراجع باللغة الفرنسية

الدوريات باللغة الفرنسية

المصادر والمراجع

أ. المصادر باللغة العربية

- ألف ليلة وليلة: ٤ أجزاء، دار مكتبة الحياة - د. ت. بيروت
- ألف ليلة وليلة: ٤ أجزاء، مطبعة الفنون، الرغاية ١٩٨٨ الجزائر

ب. المراجع

- القرآن الكريم
- إبراهيم (زكريا): مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية. مكتبة مصر - القاهرة.
- إبراهيم (عبد الله): السردية العربية / بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي المركز الثقافي العربي ١٩٩٢ بيروت.
-إبراهيم (نبيلة): أشكال التعبير في الأدب الشعبي. دار نهضة مصر - د.ت. القاهرة
- إبراهيم (نبيلة): قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية. دار العودة - بيروت، دار الكتاب العربي ١٩٧٤ - طرابلس
- ابن جعفر (قدامة): كتاب نقد النثر. دار الكتب العلمية ١٩٨٠ - بيروت
- ابن الجوزي (أبو الفرج): كتاب القصاص والمذكرين. تحقيق مارلين سوارتز. دار المشرق ١٩٧١ - بيروت
- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين): لسان العرب. دار صادر. ١٩٥٥ بيروت

- ابن النديم (محمد بن إسحاق): الفهرست – دار المعرفة ١٩٧٨ بيروت
- الأصفهاني (أبو الفرج): الأغاني – دار الفكر – د. ت. بيروت
- الألوسي (حسام): الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠ – بيروت
- باشلار (غاستون): جدلية الزمن. ت/ خليل أحمد خليل – ديوان المطبوعات الجامعية ١٩٨٥ الجزائر
- بورايو (عبد الحميد): الحكايات الخرافية للمغرب العربي – دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات – دار الطليعة ١٩٩٢ بيروت
- بوطاجين (السعيد): الاشتغال العاملي – دراسة سيميائية. منشورات الاختلاف ٢٠٠٠ الجزائر
- التازي (محمد عز الدين): «الواقعي والمتخيل من خلال علائق البحث النظري والكتابي» ضمن الرواية العربية – واقع وآفاق. دار ابن رشد ١٩٨١ بيروت
- تشارلتن (هـــ ب): فنون الأدب. ت/ زكي نجيب محمود. ط ٢ لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥٩ القاهرة
- ثابت (محمد رشيد): البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام. الدار العربية للكتاب ١٩٨٢ ليبيا
- الجابري (محمد عابد): بنية العقل العربي. دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية – المركز الثقافي العربي ١٩٩٣ بيروت
- الجرجاني (علي بن محمد الشريف): كتاب التعريفات – مكتبة لبنان ١٩٧٨ بيروت
- حجار (بسام): مديح الخيانة – المركز الثقافي العربي ١٩٩٧ بيروت

- حنون (مبارك): دروس في السيميائيات دار توبقال ١٩٨٧ الدار البيضاء
- حميد (حسن): ألف ليلة وليلة: شهوة الكلام / شهوة الجسد. دار ماجدة ١٩٩٦ اللاذقية
- الخطيبي (عبد الكبير): "عن ألف ليلة وليلة الثالثة" ضمن الرواية العربية - واقع وآفاق - دار ابن رشد ١٩٨١ بيروت
- الزيدي (توفيق): أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه. الدار العربية للكتاب ١٩٨٤ ليبيا
- السامرائي (إبراهيم): الفعل زمانه وأبنيته طبعة ٣ مؤسسة الرسالة ١٩٨٣ بيروت
- سركيس (إحسان): الثنائية في ألف ليلة وليلة - دار الطليعة ١٩٧٩ بيروت
- سعد (فاروق): من وحي ألف ليلة وليلة. ط ١ منشورات المكتبة الأهلية ١٩٦٢ بيروت
- سوسير (فردينان دي): دروس في الألسنة العامة. ت/ صالح القرمادي وزميله. الدار العربية للكتاب ١٩٨٥ ليبيا
- شاهين (سمير الحاج): لحظة الأبدية (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين). المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨٠ بيروت
- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي. ت/ ابراهيم الخطيب. مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٢ بيروت
- صحراوي (ابراهيم): تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية - دار الآفاق ١٩٩٩ الجزائر
- عزام (محمد): النقد... والدلالة. نحو تحليل سيميائي للأدب. منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٦ دمشق

- عياد (محمد شكري): البطل في الأدب والأساطير - ط ٢ دار المعرفة ١٩٧١ القاهرة
- غارودي (روجيه): البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي ١٩٧٧ دار الطليعة بيروت
- الغانمي (سعيد): الكنـــز والتأويل (قراءات في الحكاية العربية) المركز الثقافي العربي ١٩٩٤ بيروت
- فضل (صلاح): بلاغة الخطاب وعلم النص - عالم المعرفة ١٩٩٢ الكويت
- القرشي (عالي سرحان): المبالغة في البلاغة العربية - تاريخها وأصولها. مطبوعات نادي الطائف الأدبي ١٩٨٥ - الطائف
- القلماوي (سهير): ألف ليلة وليلة - دار المعارف ١٩٦٦ القاهرة
- كيليطو (عبد الفتاح): "قواعد اللعبة السردية" ضمن الرواية العربية. واقع وآفاق - دار ابن رشد ١٩٨١ بيروت
- كيليطو (عبد الفتاح): الأدب والغرابة - دار الطليعة ١٩٨٢ بيروت
- لحمداني (حميد): بنية النص السردي - ط ٢ المركز الثقافي العربي ١٩٩٣ بيروت
- مرتاض (عبد الملك): ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد) ديوان المطبوعات الجامعية ١٩٩٣ الجزائر
- مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد - عالم المعرفة ١٩٩٨ - الكويت
- المريجي (أنور): سيميائية النص الأدبي - إفريقيا الشرق ١٩٨٧- الدار البيضاء
- المسعودي (أبو الحسن بن علي): مروج الذهب ومعادن الجوهر - دار الأندلس ١٩٧٣ بيروت

- المقداد (قاسم): هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي (جلجامش) دار السؤال ١٩٨٤ دمشق
- الموسوي (محسن جاسم): سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط - المركز الثقافي العربي ١٩٩٧ بيروت
- ميرهوف (هانز): الزمن في الأدب. ت/ أسعد رزوق - سجل العرب ١٩٧٢ القاهرة
- النصير (ياسين): المساحة المتخفية (قراءات في الحكاية الشعبية) - المركز الثقافي العربي ١٩٩٥ بيروت.
- نف (إيميري): المؤرخون وروح الشعر. ت/ توفيق إسكندر - ط ٢ دار الحداثة ١٩٨٤ بيروت.
- الواد (حسين): البنية القصصية في رسالة الغفران ط ٣ - الدار العربية للكتاب ١٩٧٧ ليبيا
- ويلك (رينيه)، أوستين وارين: نظرية الأدب. ت/ محي الدين صبحي - ط٢ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٨١ بيروت

المجلات باللغة العربية

- أبو ناضر (موريس): «ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التحليل البنيوي». مواقف - عدد١٦ - بيروت ١٩٧١
- أسعد (سامية أحمد): «التحليل البنيوي للسرد». الأقلام - عدد ٣ - بغداد ١٩٧٨
- تودوروف (تريفتان): «موضوعات الفهم العجائبي» (مدخل نظري). ت/ بوعلام الصديق - دراسات سيميائية - عدد ١ - فاس ١٩٨٧

- شتراوس (كلود ليفي): «دراسة الهيكل البنيوي للأسطورة». التراث الشعبي - عدد ٥-٦ - بغداد ١٩٧٧
- كرمود (فرانك): الرواية والسرد - مجلة الآداب الأجنبية (دمشق)
- الملاح (عبد الغني): «رحلة حضارية ولمحات تراثية عبر ألف ليلة وليلة». التراث الشعبي - عدد ٢ - بغداد ١٩٧٧
- محيو (هدى): «حكاية (من ألف ليلة وليلة) - السندباد البحري: دراسة سيميائية». شؤون أدبية - عدد ٦ - البحرين ١٩٨٨
- المعرفة (عدد ممتاز - تأثير الأدب العربي في الآداب الأجنبية). المعرفة - عدد ٢٧٢ - دمشق ١٩٩٣
- نوسي (عبد المجيد): «بنية المواجهة في رواية ألف ليلة وليلتان». الفكر الديمقراطي - عدد ١٢ - قبرص ١٩٩٠
- ياسين (بوعلي): «حكايات شهرزاد: الواقعية والغرائبية والوظيفية الاجتماعية». دراسات عربية - عدد ٥ - بيروت ١٩٨١
- يقطين (سعيد): «السرد العربي - قضايا وإشكالات». علامات - ج ٢٩، م ٨ - جدة ١٩٩٨

الرسائل الجامعية :

- بن مالك رشيد: السيميائية بين النظرية والتطبيق -رواية نوار اللوز نموذجاً- أطروحة دكتوراه - معهد الثقافة الشعبية - جامعة تلمسان ١٩٩٤-١٩٩٥
- مسلاتي نسيمة: السندباد البحري وأوديسوس - رسالة ماجستير - معهد الأدب العربي - جامعة الجزائر ١٩٨٦

المراجع باللغة الفرنسية

- Adam (Jean Michel): Le récit. P.U.F. 1984 Paris Coll. Que-suis-je?
- Aristote: Poétique - Les belles lettres - 1977 Paris Texte établi et traduit par J. Hardy
- Bachlard (Gaston): L'eau et les rêves. José Corti 1942 Paris
- Bachlard (Gaston): Poétique de l'espace. PUF 1978 Paris
- Bal (Micke): Narratologie: Les instances du récit. Klincksieck - 1977 Paris
- Barthes (Roland): Essais critiques - Seuil 1964 Paris
- Barthes (Roland): Critiques et vérité - Seuil 1966 Paris
- Barthes (Roland): « Les suites d'actions » in l'aventure sémiologique Seuil 1985 Paris
- Beauchillard (Jean): Pour une critique de l'économie politique du signe. Cérès éditions 1995 Tunis
- Bettelheim (Bruno): Psychanalyse des contes de fées - Robert Laffont 1975 Paris
- Bouisson (Maurice): Le secret de shéhérazade - Flammarion 1961 Paris
- Bourneuf (Roland), Real Ouellet: L'univers du roman. P.U.F 1972 Paris

- Brémond (Claude): Logique du récit - Seuil 1973 Paris
- Chklovski (Victor): Sur la théorie de la prose - Ed. l'Age d'homme 1973 Lausanne
- Coquet (Jean-Claude): Le discours et son sujet I - Klincksieck 1984 Paris
- Courtès (Joseph) et A. J. Greimas: Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage - Hachette 1979 Paris
- Courtès (Joseph): Introduction à la sémiotique narrative et discursive.
Hachette 1976 Paris
- Dan Sperber: Le structuralisme en anthoropologie - Seuil 1973 Paris
- Desmedt (Nicole Everaert): Sémiotique du récit (3° éd.) 2000 De Boeck - Bruxelles
- Ducrot (Oswald), J. M. Scaerffer: Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage - Seuil 1995 Paris
- Eco (Umberto): La structure absente. Mercure de France 1965 Paris
- Eco (Umberto): Lector in fabula: Le rôle du lecteur - Grosset 1985 Paris.
- Ellisserff (Nikita): Thèmes et motifs des mille et une nuits. Institut Français de Damas - 1949 Beyrouth
- Entrevernes (d) Groupe: Analyse sémiotique des textes: Introduction - Théorie - Pratique - P.U.L. 1979 Lyon
- Faye (Jean-Pierre): Théorie du récit - Hermann 1972 Paris

- Genette (Gérard): Figures II - Seuil 1969 Paris
- Genette (Gérard): Figures III - Seuil 1972 Paris
- Gerhardt (Mia. I): Les voyages de Sindbad le Marin Chtrecht - 1957 – Holland.
- Goldenstein (Jean-Pierre): Pour lire le roman De Boeck 1985 – Bruxelles.
- Greimas (Algirdas-Julien): Sémantique structurale - Larousse 1966 Paris.
- Greimas (Algirdas-Julien): Du sens: Essais sémiotiques - Seuil 1970 Paris
- Greimas (Algirdas-Julien): « Pour une sémiotique topologique » in Sémiotique de l'espace - Denoel/Gontier 1979 Paris
- Greimas (Algirdas-Julien): Du sens II. Essais sémiotiques - Seuil 1983 Paris
- Hall (Edward. T): La dimension cachée - Seuil 1971 Paris
- Hamon (Philippe): « Pour un statut sémiologique du personnage » in Poétique du récit - Seuil 1977 Paris
- Henault (Anne): Les enjeux de la sémiotique P.U.F 1979 - Paris
- Huet (Pierre-Daniel): Traité sur l'origine des romans 1711 - Paris
- Jakobson (Roman): Essais de linguistique généarle Minuit 1963 Paris
- Jauss (Hans-Robert): Pour une esthétique de la réception Gallimard 1978 Paris
- Jauss (Hans-Robert): « Littérature midiévale et théorie des genres » in Théorie des genres - Seuil 1986 Paris

- Julia (François-Emile): Les Mille et Une Nuits et l'enchanteur Mardrus - SFELT 1935 Paris
- Kilito (Abdelfattah): Les séances: Récits et codes culturels Sindbad 1983 Paris
- Laveille (Jean-Louis): Le thème du voyage dans Les Mille et une nuits L'Harmattan 1998 Paris
- Littmann (E): Alf Layla wa Layla Encyclopédie de l'Islam 1960, 1975 Leyde
- Lotman (Iouri): La structure du texte artistique - N.R.F Gallimard 1973 Paris
- Marin (Louis): Utopiques: Jeux d'espaces Minuit 1973 Paris
- Marin (Louis): Le récit est un piège Minuit 1978 Paris
- Mauss (Marcel): Sociologie et anthropologie 4ème Ed. PUF 1968 Paris.
- Miquel (André): Sept contes des Mille et une nuits Sindbad 1981 Paris
- Miquel (André): La géographie humaine du monde musulman T1 La Haye 1973 Paris
- Montet (Edouard): Le conte dans l'Orient Musulman Géorg et Cie S.A. 1930 Genève
- Oestrup (J): Alf Layla wa Layla Encyclopédie de l'Islam 1913 Leyde
- Pellat (Charles) et Hiam Abdoul-Hussein: Cheharazade personnage littéraire. 2ème éd. SNED 1981 Alger
- Picard (Raymond): Nouvelle critique ou nouvelle imposture? J.J. Pauvert 1965 Paris
- Pouillon (Jean): Temps et roman. N.R.F Gallimard 2ème éd. 1946 Paris

- Proust (Marcel): Du côté de chez Swan Gallimard 1965 Paris
- Propp (Vladimir): Morphologie du conte - Seuil 1970 Paris
- Ricoeur (Paul): La narrativité - éd. CNRS 1980 Paris
- Rousset (Jean): Forme et signification. Librarie José Corti 1962 Paris
- Rousset (Jean): « La question du narrataire » in Problèmes actuels de la lecture Clancier - Callamand 1982 Paris
- Searle (John. R): Les actes du langage - Hermann 1972 Paris
- Todorov (Tzvetan): Introduction à la littérature fantastique Seuil 1970 Paris
- Todorov (Tzvetan): Poétique de la prose (choix), suivi de Nouvelles recherches sur le récit - Seuil 1978 Paris
- Todorov (Tzvetan): La notion de littérature Seuil 1987 Paris
- Ubersfeld (Anne): Lire le théatre. Editions sociales 1978 Paris

المجلات باللغة الفرنسية

- Barthes (Roland): « Introduction à l'étude structurale du récit » Communications N° 8 - 1966 Paris
- Barthes (Roland): L'effet du réel. Communications N°11 1967

- Blachère (Régis): « Regards sur la littérature narrative en arabe » Sémitica N° VI - 1965 Paris
- Brémond (Claude): « La logique des possibles narratifs » Communications N° 8 - 1966 Paris
- Brémond (Claude): « Le meccano du conte » Magazine littéraire N° 150 - 1979 Paris
- Brémond (Claude): « Le message narratif » Communications N° 4 - 1964 Paris
- Casanova (Paul): « Notes sur les voyages de Sindbad le Marin » Bull. Institut Français d'Archéologie orientale du Caire. T XX 1922 - Le Caire
- Chauvin (Victor): « Homère et les Mille et une nuits » Revue de philologie classique. T III 1899 Louvain
- Cosquin (Emmanuel): « Le prologue-cadre des Mille et Une Nuits » Etudes folkloriques. 1922 Paris
- Masseron (Caroline): « Le récit fantastique » Pratiques. N° 34 - 1982 Metz
- Prince (Gerald): « Introduction à l'étude du narrataire » Poétique. N° 14 - 1973 Paris
- Todorov (Tzvelan): « La description de la signification en littérature » Communications. N° 4 - 1964 Paris

الرسائل الجامعية

- Kadri Alima: Les structures narratives dans Kalila wa Dimna.
Thèse de doctorat 3° cycle. Paris III 1988.

الفهـــرس

الصفحة

الصفحة

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٦

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة





سعر النسخة داخل القطر ٢٩٥ ل.س في الأقطار العربية ما يعادل ٥٩٠